

● لوحة للفنان الأردني محمد العامري



● لوحة للفنان العماني موسى عمر

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

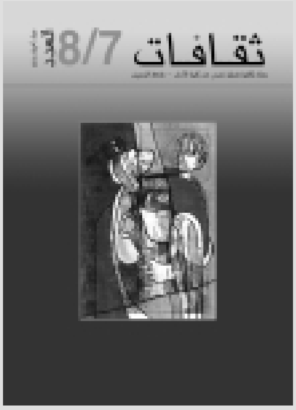
ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ١٧٧٢٥١١١ / فاكس: ١٧٧٢٣٧٦٣

- المواد المرسلة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.
- ترسل جميع المساهمات مع سيرة ذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط (على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة hb.bou.stra@tafaqaht).

صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير - مملكة البحرين

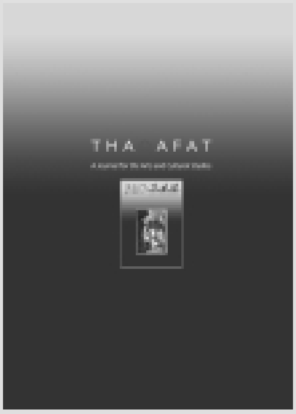
العدد ٨/٧ - صيف/خريف ٢٠٠٤



الغلاف الأول
لوحة للفنان عبدالجبار الغضبان / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

سيد جعفر حميد



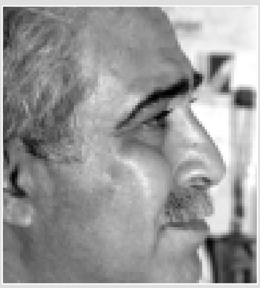
الغلاف الأخير



5



101



176

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب - جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ - فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors — الموزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

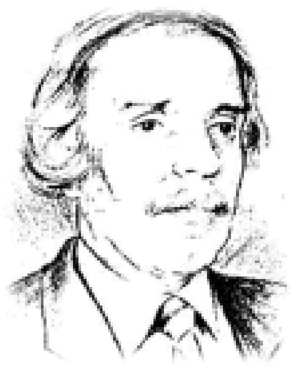
سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



محمود البريكان

الافتتاحية

يلملم «همّي».. ويدفع به إلى الشمس

وردةً سوداءْ

عبد الكريم حسن *

ولستُ أريد أن أختزل الهمَّ الذي يلملمه الشاعر بالضمير الذي يُضاف إليه. فالهمُّ همُّه وهمُّك وهمِّي.. وهمُّ الذي يحيا.

هكذا- دفعةً واحدةً - أجد نفسي بإزاء شعرٍ ينتقل بي من شعر الحياة إلى شعر الوجود. فأما الوردة السوداء التي أضعها بين يديكَ ، أو أنتزعها من يديكَ، فوردةٌ أجزتُ لنفسي أن أتصورها..أقطفها ..أضعها بين يديكَ.. أضمَّ بين وريقاتها كل هذا الشعر.

«محمود البريكان» شاعرٌ وجودي. لا وجوديٌّ بالمعنى التقني للكلمة، بل وجوديٌّ بالمعنى الذي ينطوي عليه تناولُ الموجودات.

«البريكان» وجوديٌّ وإن لم يلتحقْ بمدرسةٍ وجوديةٍ محددة. هو يقترب من «سارتر»، ولكنه ليس هو. شعره ينصبُّ على معاناة الذي يحيا .. إنساناً كان أو كان شجرةً أو سواها. وجوديٌّ لأنه يمتح من معاناة الإنسان في مواجهته للشرّ..الشرِّ الذي في داخله .. والشرِّ الذي في العالم. ومن جحيم هذه المعاناة تبزغ بين الفينة والأخرى أحلامٌ تهدهد الإنسان.

تلك هي الوردة التي سأعكف على نشر تفاصيلها وريقةً وريقةً .. قصيدةً قصيدةً.. تجاوباً مع تلك اللفتة الرمزية الحميمة التي خصَّني بها صديقي «علوي الهاشمي» عندما أعارني قلمه لافتتاحية العدد الحالي من «ثقافات» ❖ .

فإلى وريقات الوردة ..

❖❖❖

* أستاذ النقد الحديث ومناهج البحث في جامعتي تشرين والبحرين.

❖ فلقد رأى صديقي «الهاشمي» أن تكون الافتتاحية مدخلاً لملف «ثقافات» الذي تقدمه المجلة لقرائها والذي تخصصه لشاعرٍ طالما بقي في الظل إلى أن جاء الكاتب «محمد الأسعد» فوضع شعره في منطقة الضوء.

◎- في «**البدوي الذي لم يرَ وجهه أحدٌ**» صورة الشرّ الذي غطَّى براءةً أولى:

لعلكَ يوماً سمعتَ عن البدوي العجيبِ
الذي كتب اللهُ ألا يموتْ
وألا يرى وجهه أحدٌ
وجهه الأول المستدير البريء الذي غضَّنتهُ
المهالكُ وافترسته الحروب وخطّتْ عليه
المآسي علاماتها)

قديمٌ هو الشر قدم الإنسان .. قناعةُ الحروب مرةً، والمآسي مرةً أخرى.. والمهالكُ والأوبئةُ والأعنّةُ والسجون. براءةُ الإنسان الأولى غَضَّنها الشرّ.. براءةٌ.. جنةٌ أولى خرج منها.. سقط منها، لا بالمعنى الديني إنما بالمعنى الدنيوي. ما الذي أطفأ وجه الكائن؟ كيف انطفأت براءته الأولى؟ متى كان السقوط ولماذا؟ أسئلةٌ تنطوي عليها القصيدة تاركةً أصداءها .. لا جوابٌ.

قديمٌ هو الشرُّ قدم الإنسان. إذاً أين تكمن البراءة الأولى؟ لستُ أدري، ولا الشاعر يقول. كلُّ ما يقوله إن الشرّ غضّن وجه الإنسان .. أنساه صورته الأولى.

على أن في الإنسان ما فيه من بذور طيبة. فيه ما يحمله على المعرفة.. فيه «امرؤ القيس» تائهاً.. و«المتنبي» طامحاً.. و«المعري» مفكراً.. وفيه أنه كان يُكرم الضيف.. يصغي إلى كلام النبي.. ويهدي قوافل العابرين. وما إن رأى الإنسانُ الدماء التي انفجرت، ورأى حروب السلالات والقوى العارية.. حتى بدأ بالتساؤل : من أين جاء الشرّ؟ لماذا الحروب ؟ وهل ثمة مخرجٌ من طاحونة الشر؟ هل يستطيع أن يتعرف ثانيةً على نفسه؟ أن يستعيد نفسه قبل أن تدخل في دوامة الشر؟ أسئلة وهواجس تستعر في البدوي ولكنها لا تُختزل فيه. فالبدوي هو الإنسان الذي يتساءل عن وجوده كإنسان..هو الإنسان الذي كان بريئاً فأدخله الشرُّ في دوامته .. هو الإنسان الذي يحاول الخروج من دوامة الشر، ولا ندري أيخرج منها؟ أم يبقى فيها يدور؟.

◎- في «**إنسان المدينة الحجرية**» صورة الإنسان الذي انفصل عن نفسه .. ترك الطبيعة، والتحق بالحجر.. هو يهلك شوقاً إلى الحياة من حيث إنه هو الذي ترك الحياة.. ترك الحياة في الخارج ..أخطأ الطريق .. فامتلأ قلبه بالوحشة والضياع. هل يظفر يوماً بما أضاع؟ هل يستعيد الحب الذي كان في قلبه؟ سؤالٌ يربط «**إنسان المدينة..**» بـ «**البدوي الذي لم يرَ وجهه أحد**». ثمة شيء أضاعه الإنسان .. براءته الأولى، والدفء الذي كان يعمر قلبه.

◎ - في «**القوة الطاردة المركزية**» جوابٌ عن القصيدتين السابقتين. الحب ليس مستحيلاً.. والجمال ليس خدعةً.. ولا ندى السحر خرافةً .. غير أن مرقص البشر يضجُّ بالعنف والعويل.

◎ - في «**أسطورة السائر في نومه**» سيرة هذا الكائن الشرير:

الكائن الذي تبثُّ كفُّهُ الصفراءْ
من حوله أشياءْ
ترعبهُ
أشياءَ
لا يمكن القبضُ عليها مرةً أخرى!؟
يعرفه الظلامْ
تعرفه برودة الليل وقد يكونْ
أي امرىءٍ ترونه يسير في الطريقْ

إنسانٌ يخفي ظاهرُه باطنه .. يحيا كما يحيا سواه .. شرُّه لا يظهر.. يحيا كالآخرين، ولكنه لا يحسُّ بالآخرين.. هو لا يرى الجمال.. لا يحسُّ بالبشر أو الشجر.. كائنُ خاوٍ في داخله .. يجد الشرُّ مأواه في خوائه، ويستمد غذاءه من خلوّه.

◎ - في «**أغنية رعب هادىء**» وجوديةٌ عدميةٌ. فالسدُّ في وجه ما يمكن أن يأتي سدٌّ لا يمكن أن يقوم.

◎- ومن «**خلف الزجاج**» يرتسم اثنان؛ طفلٌ ورجلٌ أشيب. أبٌ يجهد نفسه للتواصل مع ابنه، ولكن جهده مهدور. لا الأول يفلح في التفاهم مع الآخر.. ولا الآخر يفهم الأول. قطيعةٌ بين الإنسان وأقرب الناس إليه.. ذاك هو الإنسان في وحدته الوجودية القاتلة.

◎- هكذا «**عندما يصبح عالمنا حكاية**» تكون مأساة الإنسان في وحدته مع مآسيه. تخرَّبتْ براءته الأولى .. فوجد نفسه وحيداً مع الشرّ. حاول العثور على حريته .. ولم يجدها.. فهل وجدها الشاعر؟

◎- في قصيدته «**عن الحرية**» اختار «البريكان» أن يكون نفسه .. أن يبقى نفسه..أن يحافظ على اختلافه .. ألا ينتمي إلى القطيع.. لأنه لا يبدل بحريته شيئاً :

جئتمْ بوجهٍ آخرٍ جديدْ
لي، متقنٍ حسب المقاييس المثاليةْ
شكراً لكم، لا أشتهي عيناً زجاجيةْ
فماً من المطاطْ
لا أبتغي إزالة الفَرْقِ، ولا أريدْ
سعادة التماثل الكاملْ
شكراً لكم، دعوه يبقى ذلك الفاصلْ
أليس عبداً في الصميم سيدُ العبيدْ؟

◎ - «**في الرياح التاريخية**» خلاصةٌ لموقفه التاريخي. بشرٌ يقتتلون. تقتتل إرادتٌ، ليمجّ التاريخ إرثه المصبوغ بالسواد والضياع :

أنا تخليتُ أمام الضباعْ
والوحش، عن سهمي
لا مجد للمجد، فخذْ يا ضياعْ
حقيقتي واسمي

◎ - «**في التمثال من آشور**» تنتصب صورة التمثال الذي يتملى المائة التاسعة في رعب. أتُراها عصارة العصور؟ تمثالٌ يقول الشاعر من خلاله ما يريد أن يقول.. تمثالٌ مقدسٌ لإلهٍ تَجرجر.. تكسَّرَ.. ارتحل.. ثم آلَ إلى متحف بعد أن عاين الكثير عبر مغامراته. تمثالٌ تكثفتْ في عينيه رؤية الشاعر للطقوس وللتاريخ.. رأى البشر يقدمون النذور.. يمارسون الطقوس لا من وجه حبٍ، بل من وجه رعب.. ورأى البشر يقتتلون.. رأى التاريخ دماً.. ورأى محركَ التاريخ شهوة قوةٍ وإرادة تحطيم.

◎- فليكنْ «**حارس الفنار**» الإنسانَ المنذور للموت. وليكنْ أن يكون الإنسان من المهد إلى اللحد سليل الكوارث والمآسي والحروب.

◎- فـ «**الهمُّ توأمكْ**».. قرينكَ الذي يصاحبك.. يحلُّ حيث تحلّ.. حَراكهُ على وقع خطاك.. وموعد موته «**هو بالضبط موعد موتكْ**».

◎- وفي «**القصيدة**».. خياركُ الوحيد هو القفز من اليأس إلى المجهول.. خيارك الوحيد هو القفز إلى دوامات المحيط.. أتَبتلعكَ؟ ربما. أتجتازها؟ ربما. مصيركَ مفتوح.. فربما قضيتَ.. وربما انتحرتَ ..وربما تحولتَ .. وربما ..

◎- و«**من معقل المنسيين أغنيةُ حبٍّ**» تشقُّ قلب الظلام حاملةً للشاعر وجه «سلوى» المضيء. و«سلوى» هو لا يعرفها.. وهي لا وجود لها.. هي هذا الحلم الذي يهدهده.. هي نصفه الآخر الذي يسكن إليه.. يُخرجه من الحزن.. يعوضه عن البشاعة والوحشية في العالم.

◎- ويبقى وجه «**سلوى**» الوجه الأنثوي الوحيد الذي يشرق في عالم «البريكان» المظلم.. لا يشرق معه إلا وجهٌ آخر لا يسميه، وإنما يُمنّي نفسه بالمستقبل السعيد معه.. وجهٌ يطلع من «**هواجس عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة**» ليبدد لوهلةٍ كثافة العتمة التي تملأ عالم الشاعر الذي يكفيه منه أن يكون

وعداً بالعناق، و إلا فوعدٌ بإخباره عما يكون قد آل إليه.

وتواصل العتمة حياتها.. ويواصل حياتَه الطريقُ الموحشُ الطويلْ:

ما أطول الطريقْ !

ما أبعد العالم ! ما أغربهُ كلَّهْ !

أعرفه، فهو طريقٌ موحشٌ سحيقْ

ولم تكدْ تبتدىء الرحلةْ

❖❖❖

ذاك هو الانعطاف الفكري الكبير الذي حمله «البريكان» إلى ذروة الشعر.. حمله وهو يحمل تحته فلسفةً لم تعدْ تهتم بالكون، وإنما بالإنسان، وبالصيغ التي يمارس فيها الإنسان وجوده. فالحياة والموت «**قصيدتان متوازيتان**».. دورتان متكاملتان .. الشعر تأملٌ فيهما.. تأملٌ في الوجود. ومهما أظلم العالم.. كان على الإنسان ألا يستسلم.. أن «**يبدأ من جديد**».

ذاك هو شعر «البريكان».. شعرٌ وجوديٌ يجتاحه الظلام .. وجوديٌّ.. تأملٌ في الوجود.. ظلامٌ لا تبزغ في كثافته الرهيبة غير نجمةٍ هنا. ونجمةٍ هناك .. نجمةٍ لا تكاد تضيء نفسها.. ولا تضيء في عالم الشاعر إلا الحلم.

أتلك هي الوجودية ؟ ألأنها المسكونةُ برعب النهاية تنتهي إلى التشاؤمية ؟

كان «سارتر» يجيب على ذلك بقوله: «**إن وجوديته متفائلةٌ، لكنها حازمةْ.. مثاليةٌ، لكنها محتجَّةْ.. عقلانيةٌ، لكنها نقديهْ**».

ذاك هو شعر «البريكان».. ولقد أفهم الآن لماذا فضَّله «السياب» على نفسه، ومن أي وجه. ولقد يذهب بي الأمر إلى أن صاحب «المطولات الأربع» لم ينجح في معانقة الهمِّ الوجودي للإنسان.. بل وقف عند حدود ملامسته. ويذهب بي الأمر إلى أن الواقع الإنساني الذي طمح إلى نقده وتصعيده لم يكن واقع الإنسان بقدر ما كان واقع «السياب».

لغة «البريكان» لغةٌ عاريةْ .. لا تقول إلا ما تريد أن تقول. لغةٌ عاريةٌ لا تحفل بالبلاغة والمجاز .. ولا تؤلم نفسها لتنشقَّ عن صورة. لغةٌ لا تدعوك إلى أن تبحث عن صورةٍ هنا، أو صورةٍ هناك.. بل تدعوك إلى أن تستقبل القصيدة كلها كصورةٍ.. كرسمٍ يخلّفه أثرْ.

القصيدة بهذا المعنى تعطي انطباعاً بالحكائية.. غير أنها ليست الحكائية الخاوية.. بل هي الحكاية «الأليغورية» التي تقدم الواقع بالتجريد، والتي وصفها «بودلير» بـ «**الشكل البدائي والأكثر طبيعيةً للشعر**».

❖❖❖

ولستُ وجودياً.. غير أني بإزاء شعرٍ يحمل «همّي».. ويدفع به إلى الشمس وردةً سوداءْ.

البحرين في ٢٠٠٤/١/١



في الثقافة العربية

في تفكيك الخطاب الثقافي العربي (الأنساق – المستويات)

إسماعيل نوري الربيعي *

الحدث الكبير يولد الأسئلة الكبرى:

بقي الخطاب العربي يعاني من إسار الظرفية التي تفرض سطوتها عليه بكل قوة، حيث تكريس السياسي وفرض الاشتغال وقسرها على المضامين، في ظل اقصاء غير مبرر لآليات الخطاب فيما مثل التاريخ الفكري المعين الرئيس الذي لا يمكن الإفلات من اساره، هذا على الرغم من التطلع الحثيث نحو قراءة الخطاب والعناية به. لكن الأشد لفتا في هذا المشهد يقوم على حالة التكريس التي تتوجه إليها بعض القراءات لاسيما الايدلوجية منها، والتي تحاول أن تحدد معالم الابتعاد والاقتراب من خلال إثبات وتقرير حالة الزج في التنافس بل والتنابز بين التيارات الأخرى. فيما تم إهمال الموّجهات الثقافية والاجتماعية والسياسية المرتبطة بالخطاب، حتى توسعت الثقة وصار النظر إليه يتم عن طريق وسائط معرفية أخري، كان لها الأثر المباشر في إقصاء العناية المباشرة[1] فيه، والتطلّع نحو موّجهات مختلفة. حتى غدت الأحوال تشير إلى حالة الخلط، فبدلاً من أن تكون العناية بالموجهات الكافية في داخل الخطاب، صار الاهتمام مكرّساً نحو موّجهات مرتبطة بأحد أطوار الخطاب، التي ظهرت أمام المهتم لتعزز حالة الاشتباك المعرفي وتعميق الهوّة، والتداخل الذي يجعل الأمر أشد عسراً وهضما[2].

في ظل هذه المحددات غاب البحث النقدي وصارت المسافة شديدة النأي عن الموضوعية وكل هذا كان نتيجة لقراءة الخطاب تحت هاجس الركود المفاهيمي وغياب الفهم العميق بآلياته، حيث الابتعاد عن فرز الفواصل الزمنية بين خطاب وآخر ولعل اللافت في الأمر أن الوعي بالخطاب كان يتم عبر تحديد معالم الولاءات ازاء خطاب صالح وآخر طالح، خطاب مقبول وآخر مرفوض، خطاب يستدعي حشد الإمكانات والبراهين والأدلّة لمواجهة خطاب آخر متهم بالرفض والتقاطع والتعارض وعبر هذا المكنون تمركزت الأيدلوجيا في لبّ الخطاب الذي غاب عنه التوجّه نحو الغور في آليات التفاعل العميق الذي يبرز مستوى الفكر[3] ومضامينه المعرفية داخل الاختلاف واللاتطابق في الميول والاتجاهات.

إن الخضوع لتاريخ الأفكار جعل الأمر يخضع بشكل شديد المباشرة لتقييمات اليقين واللايقين، في ظل التهميش لأهمية الفاعل الاجتماعي ودوره في تحقيق الشرعية والحضور عبر سلطة الخطاب

---

* كاتب عراقي مقيم في عمان.

وتمكينه من الوقوف على رأسماله الرمزي. فالحقل الخطابي يقود إلى إقرار حقيقة لا يمكن التغاضي عنها، يتمثل مكنونها في حالة التشابه القائم مع الحقول الأخرى إن كان في مستويات التوجه نحو فرض الحضور من خلال التمكين في مجال تعين السلطة وتثبيت معالم قواعدها الثقافية، والنظر إليها باعتبارها رمزاً للقيمة داخل النظام الثقافي. والاستناد إلى آلياتها باعتبارها وسيلة تبادل. ولعل معيار القيمة فيها، يكمن في فعاليتها داخل النطاق الذي تعمل فيه وعبر هذا المعيار يكون التداخل حاضرا في مفهوم سلطة الخطاب، لاقترابه الشديد من مفهوم السلطة الذي يمثل قاعدة السياسة والنظر إليه باعتباره وسيلة تبادل ورمزا للقيمة داخل النظام السياسي[٤].

ويبقي الملمح الأشد حضورا في هذه الآليات من التنافس، قوامه التطلع الحثيث نحو السيطرة والنزوع إلى فرض سطوتها والتمكن من تحقيق ثروتها ومعالم اقترابها من النتائج والمكتسبات إن كان في مجال تحقيق الصدارة أو السيطرة على تفصيلات التوّجه الثقافي ومحاولة الهيمنة علي تطلّعات المجتمع. إنها في واقع الأمر آلية من الاشتغال المتطلع بكل قوة نحو تثبيت الحضور ومحاولة الحصول على المكتسبات والتأثير والتفعيل ولا تختلف عن آلية أخري داخل الفعل الاجتماعي، إن كان على صعيد الثروة والاستراتيجيات والمواقع المؤثرة في توجيه المجتمع ويبقى الفاصل الموضوعي في كل هذا قوامه التعالي الإدراكي الذي يسند إليه قوام الخطاب الثقافي، الذي يبرز معالم الصراع الاجتماعي، بآلية شديدة الاختلاف عن سلطة التأثير التي تمارسها السياسة على سبيل المثال أو الاقتصاد أو الحكم هذا باعتبار أن الحراك القائم فيها يقوم على مستويات التحليل الداخلي المسند إلى سمة التواصل[٥] الذي تحفزه النصوص باعتبار تعين انتمائها إلى التشكيلة الخطابية التي تمثلها. مع أهمية النأي عن المضامين وضرورة الفرز في ارتباط الخطاب بنظامه النسقي إن كان كلّيا أم فرعيًا.

من الأهمية بمكان الإشارة هنا إلى أن أهمية الخطاب لا تكمن في فرز احتواء الخطاب واستيعابه لمضمون الصراع الاجتماعي. إن رؤية كهذه قد عفا عليها الزمان وباتت من بقايا عهد ولى ومضي. بل أن المنهجيات الجديدة غدت تؤصّل لأهمية اعتبار الخطاب في صميم لحمة الحراك الاجتماعي عبر التمثيل الأصيل والواقعي الذي تجسدّه النصوص ومدى ارتباطها بآليات الفعل والتواصل الاجتماعي[٦] وعلى هذا يغيب مفهوم البنية الفوقية الذي طالما ارتبط بمفهوم الخطاب.

تبتدي مظاهر الزمانية على معالم الخطاب بشكل شديد الوضوح، لاسيما في مجال فرز التنويعات الخطابية، الأشد قربا منّا ولعل اللافت في الأمر أن الخطاب الذي كان ينشر فعله وسطوته وتأثره، سرعان ما يتحول إلى تراث مركون يثير في أحسن الأحوال الشفقة والتبرّم والإهمال بل أن النصوص القريبة والتي كانت بمثابة الرأسمال الرمزي للثقافة صارت اليوم وكأنها بقايا ركام منثور يفتقر وجودها إلى التأثير الفعلي وهذا ما يكشف عنه بجلاء حالة التلّقي الناجمة عن قراءة مباشرة للنصوص الأيديولوجية التي كانت تفرض سطوتها وهيمنتها إلى واقع شديد القرب زمانيا. بل أن شروط تحرير الخطاب المباشر، إنما كانت تخضع شروط حضوره وانتشاره وتوزيعه وتدبيجه، عبر معالم الخضوع لهذه المقايسات.

أنماط الخطاب العربي بأشكاله الكلّي: «الخطاب العربي المعاصر» والفرعي «الخطاب العراقي المعاصر» يكشف عن حالة القلق الداخلي في طبيعة التلّقي، والتي لم تعد متوقفة عند المضمون، بل أن قيمة التواصلي الاجتماعي صار يفرض حضوره بكثافة شديدة الألفات وإلا كيف هو موقف العرب اليوم من خطاب التحرر والثروة والإصلاح والقومية العربية والتقديسية والاشتراكية والوطنية وورومانسية الشهادة أين ملامح الاصطدام وخط الشروع في تدبيج مقولات الاستسلام

والمهادنة والمصالحة والرجعية والعمالة والتآمر والخضوع لإرادة الأجنبي كيف هي ملامح الانتهازية والوصولية والابتزاز السياسي، وكم هو حجم الاستجابات والتلقي وتكريس مقولات الآخر في صلب مقولات الخطاب العربي المعاصر. وكم هو الزخم الذي تدبره الوضع الاجتماعي في رسم ملامح وتشكيل صورة المثقف النهضوي ومن بعده الثوري. وما هو موقع المثقف المعاصر الذي وجد نفسه في لجّة من الطروحات المنادية بنهاية التاريخ وصراع الحضارات[٧] وسقوط الأيديولوجيا.

أي وطأة تلك التي يعيش تحت ثقلها الجيل الجديد، وهو يطالع كمّ المقولات المتداخلة حول رجعية نوري السعيد ووطنيته، وثوريه عبد الكريم قاسم وحماقته، وديمقراطية النظام الملكي ورجعيته، وإنجازات النظام الجمهوري واستبداده وطغيانه. وماذا سيقول الجيل الجديد عن نمطية مصطفى جواد عالم اللغة الجليل، وانطباعية علي جواد الطاهر النقدية وتاريخوية جواد علي في مفصله الجليل عن العرب قبل الإسلام. كيف هو الموقف والذائقة من شاعرية جيل التحديث في القصيدة العربية حيث التفعيلة وروادها المؤسسون؛ السياب ونازك والبياتي وبلند الحيدري. وأي موقع يحتله الجواهري العظيم في نفوسهم، وأين يصفون إبراهيم احمد السيد وذنون أيوب وعبد الملك نوري وغائب طعمه فرمان وفؤاد التكراب وكيف سيتذوقون الأعمال التشكيلية لاسماعيل الشيخلى وعبد القادر رسام وعطا صبري وجواد سليم وفائق حسن وخالد الرحال. وبأي أذن سيستمعون لمحمد القبالجي وناظم الغزالي ويوسف عمر وداخل حسن وحضيري أبو عزيز في أي خانة سيضعون حقي الشبلي وإبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وجعفر السعدي وقاسم محمد ووجيه عبد الغني، وجهودهم المسرحية. وبأي ذائقة سيطالع العراقي معمار مدينته وهندسة شوارعه.

من هذه الأسئلة وكثير غيرها يبدأ الغور في ثنايا الخطاب العراقي المعاصر الذي يحتاج اليوم، كما لم يحتج له من قبل إلى قراءة فاعلة حقيقية، قوامها الوقوف الدقيق على الصياغات المنظمة للقضايا، والتفاعل مع الحاضر بمفاهيم قوامها الواقعية وذر الارتباط غير المسوّغ بتراكمات الماضي وآثاره وبقاياه، إنها الدعوة الصحيحة إلى تفكيك الخطاب ونزع هذه الأحمال الثقال من بقايا المساجلات والمنافحات والاتهامات. مع أهمية الوقوف على حالة الفرز وسط التنوع والاختلاف الذي يتشكل داخل لحمة الخطاب وسداه المعرفية. من خلال تحديد ملامح المراحل وتمايزاتها، وملامح الهيمنة لمرحلة خطابية على غيرها انطلاقاً من رصد ملامح الثقافة ومآلها، ومدى ارتباطها بحركة التاريخ والتحوّلات القائمة عنده والتي توّضح معالم المستويات المختلفة فيه.

إن قراءة من هذا النوع تستدعي العناية بالمفاهيم والاشتغال المنهجي حيث التطلّع نحو تعميق الرؤية النقدية والخروج من إسار الخضوع للجاهزية الأيديولوجية ومصادرة الرأي الآخر، كحق وازع الإخضاع وتثبيت خطوط الصح والخطأ. في حين أن الدرس الحديث يتوجه نحو النهل من معين العلم الحديث وتركيز ملامح الوعي فيه من خلال تنوع القراءات والتطبيقات المنهجية عليه. حيث البحث الجاد في السلطة والمرجعيات التي يتحصّل عليها الخطاب والتطلع الحثيث نحو القراءة الدقيقة المتفحصة التي توجّه عنايتها نحو قراءة الظواهر الدقيقة المتماهية في لحمة الظاهرة الأوسع التي تلفت الانتباه بشكل دائم. من هنا تكون التعددية مسارا شديد الوضوح والتفعيل نحو منطق التماهي مع المشكلات الحقيقية القائمة في داخل المجتمع، وليس المجلوبة بحساب الموضة[٨] أو انتشار الموديل الثقافي. إنها النظرة الباحثة المحللة والمتخصصة من الزوايا المختلفة والمتعددة للظاهرة، والإتاحة الواسعة من الفرض والفرضيات والتخمينات وإتاحة مهنه الاختيار لانطلاق الأفكار والآراء بعيداً عن سلطة القهر والقسر

والفرض التي استمدت شرعيتها ومرجليتها من الكمون والثبات والاستقرار الأقرب إلى الركود. إنه الرفض لكل معالم الاكتمال المعرفي والاحتكار الثقافي الذي تشرنق تحت ظل زعامة ثقافية واحدة لا تقبل سوى أن تكون الحقيقة الواحدة، التي تراها هي من زاويتها فقط، الأجدر بالحضور والتداول والاستهلاك.

الحادثات تترى واللوك لا ينقطع:

من أي زاوية يتم النظر إلى مجمل النوازل والأحداث التي تمر على هذا التشكّل الحديث الذي يدعونه تاريخ العراق. لماذا تتصدر المشهد الحالي تكرار مقولات ما بين: أن أول ملك إله ظهر في تلك الأرض كناية عن تأصّل الطغيان، أو أن هذه البلاد مبتلاة بالحوائج والبلايا والرزايا، حتى بات الاستشهاد ببيت شعر السياب «ما مر عام والعراق ليس فيه جوع» إلى حد الإحلال والاستهلاك السلبي. بأي وعي وذهنية يتحرك فيه تاريخ العراق وبأي تمثّل تم كتابته وتحريره. هذا إذا ما أغفلنا الحقيقة المرعبة والمقلقة، والمتمثلة بإعادة كتابة التاريخ، التي أغوت الاتجاهات والتيارات، وصلت من هذا الميدان، حلقة مران وتجريب وأداة للتقرير والتسجيل وليّ عنق التصوّرات عبر موّجهات معدّة لايمكن الحياد عنها.

بأي وعي تم ابتناء التصوّر حول الحادث الاجتماعي والثقافي والسياسي، وكيف يتم للحدث أن يحضر في الواقع باعتباره بنية شديدة الرسوخ والاكتفاء في حين أن الوعي بالحادثة يكون له الحضور الأشد والأمضى والأهم علي صعيد التفاعل والهضم والاّ كيف يمكن تفسير قيام النظام الجمهوري في العراق، واشتداد ملمح التصادم بين القوي السياسية الذي بلغ من المباشرة والقسوة، ما لم يشهده العهد الملكي الذي طالما كيلت له التهم باضطهاد القوى الوطنية والتنكيل بها. ولماذا بقيت السلطة تمثل الغاية والأمل المنشود لجميع الاتجاهات السياسية، التي رفعت من الوطنية شعاراً وأداة ترويج، حتى ليكون السؤال ألا يمكن للوطنية أن تحضر إلاّ من خلال السلطة. ولماذا هذا الوعي المجتزأ بمفهوم السلطة وكأنها وحدة التبادل والقيمة داخل حقل بعينه، هو السياسي تحديدا أين هو الإحساس بالمواطنة، بالانتماء، بالتضحية، بالإنجاز، بالتقدم، بالحرية، بالديمقراطية؟

لعل من المفيد هنا الإشارة إلى أن الوعي بالحادثة يكون له الحضور الأوفق من الحادثة عينها. فالأمر لا يرتبط بتوجّه ما نحو تطبيق شعار وتدبيج فرضياته علي صعيد الواقع. بل إن الأثر الذي يحدثه هذا الحادث في الوعي الجمعي، يكون له الأثر الأهم في تدبيج التمثلاّت. وعبر هذا المكنون يبرز الوعي العميق الذي شكل معالم القدرات الذهنية في تفسير الحادثة.

فنحن على سبيل المثال ننادي بالديمقراطية والحرية وحقوق الإنسان وحق الاختلاف، حتى إننا نلوك مقولة «الاختلاف في الرأي لا يفسد للود قضية». ولكن بتصورات وتمثلات القبلية المنبعثة من عمق تراث الغنيمة والكرّ والفر والانقسام إلى بطون وأفراد وعشائر. إنه مخيال البداوة الذي يظل جاثماً علي العقول ليحضر في نزعات طائفية مرّة وأخوانية في أخرى، وانتماء للجغرافية الصغيرة في مّرات كثيرة.

يحيل الخطاب إلى موضوعية اللغة، ولكن أية لغة؟ هل هي القاموس والمفردات والكلمات، أم ما تزخر به من أفعال تواصلية، بحسب الرؤية النظرية التي وضع أسسها الفيلسوف الألماني يورغن هابرماز حول نظرية الفعل التواصلي وطريقة الوعي بالبني اللغوية التي تشكل منظومة البديهيات التي يتكيّف في ظلها الوعي الجمعي للمجموعة الاجتماعية. حيث التمثّلات لطبيعة الوعي والعلاقة مع المحيط المعاش وبالتالي ترسيم معالم القدرة على الاستدلال. لكن هذه التمثلات سرعان ما تتحول إلى معيقات بوجه الاستدلال ذاته، بحكم الرسوخ واعتياد الاستهلاك حتى لتغدو جزءا صحيحاً من مكونات البني العميقة للغة. وهكذا تبرز أهمية التفكير الجدّي بتجديد الوعي باللغة لا عن طريق توجيه النقد إلى قواعدها الصورية، بقدر ما يكون الحفز نحو اسكتناه معالم الوعي[٩] في تلك

العلاقات التي تفرزها اللغة، من حيث كونها، نتاجاً إنسانياً قابلاً للنمو والتطور واستيعاب ملامح التحولات والتغيرات. مع أهمية التطلع إلى تجديد روح الاستدلال من خلال الخروج من إسار آليات التفسير السابقة، والعمل على تكثيف السؤل في الحادثات وطريقة الوعي بالماضي وكيفية التطلّع إلى المستقبل.

هل يمكن الخلاص من المواقف المستبقة والأحكام الجاهزة. وما هو مستوى النظر الذي يمكن من خلاله أن ينظر المتابع والمهتم نحو الظواهر يفيدنا الدرس الموضوعي إلى أهمية التساوي في القيمة، إذا كان التطلع نحو دراسة الآراء والاجتهادات، أي أهمية الانصراف عن العواقب والمخلفات التي تتركها تلك المواقف على صعيد الواقع وأهمية الخضوع إلي التقييم الموضوعي للظواهر والتزام جانب الحياد. لكن الحياد هذا وعلى الرغم من القول به يكون بمثابة الوهم الذي يطبع عملية التفكير. هذا بحساب أن أي عملية اشتغال لابد أن تنطوي على معطى رؤيوي يكون بمثابة التكريس للانضواء في تصوّر فكري معين.

بقي الفكر العربي يراوح في مسألة التعامل مع الثنائيات الجاهزة التي تحدد مرجعيات الأفكار والمفاهيم ومدى انضوائها لهذا الطرف أو ذاك. حتى أن المفاهيم ذاتها غدت بمثابة ملك صرف لهذا الطرف من دون الآخرين فالاشتراكية على سبيل المثال غدت حكرا على الأحزاب الماركسية، وحقلاً شديد الخصوصية لايمكن الاقتراب منه، حتى أن إحدى شعارات المرحلة كانت تؤكد على أن «الاشتراكية هي حكر لاتجاه سياسي بعينه» وعد هذا المضمون غدت التقدمية والتحرر والإنسانية رديفاً لهذا الاتجاه، وبالمقابل كانت خطوات التيارات السياسية الأخرى، تتطلع بكل ما أوتيت من قوة نحو توطيد مفرداتها الخاصة بها، وليس جهازها الاصطلاحي الخاص. حتى أن لوثة من «كراريس الرونيو» كانت قد شهدتها اغلب العواصم العربية، متضمنة تعريفات جاهزة لابرز المصطلحات السياسية العربية، متضمنة تعريفات جاهزة لأبرز المصطلحات السياسية المعرّبة، مقتبسة عن القواميس الذائعة الصيت مع قليل من التصرّف.

تمثّل الاستغراق الأيديولوجي في مكنون الواقع الفكري العربي، حتى لم تعد من منسمه للتعبير عن أي قضية من دون الخضوع لهذا المحدد الصارم، حتى تداخلت واختلطت أوراق التفاعل المنهجي في إشكاليات طرح القضايا. وبات الجميع يتنادي بأهمية الفروض من الموضوعية من دون الوعي بمكنونها الحقيقي. حيث أهمية الانفتاح على المناهج والفرضيات والمفاهيم، لتأسيس رؤى جديدة يتم من خلالها التفاعل مع الموضوع بعيداً عن المعرفة الجاهزة والتي تصورها التضمينات والفرضيات المسبقة. الموضوعية هنا قوامها جعل كل شيء خاضع للدرس التحليلي. فلا يوجد شيء أعلى مقامًا من التحليل والتنقيب. أما المساجلات والخوض في الجدل المباشر فإنه لا ينتج سوى قوالب جديدة ولكن تحت ذات المضمون.

في ظل التحولات السياسية التي شهدها العالم، غدا الحديث عن الأيديولوجية وكأنها الشر المسيطر الذي يجب الخلاص منه، والقضاء عليه. وفي هذا العصاب المقيم تم التغافل عن الوظيفة الرئيسة التي تضطلع بها الأيديولوجيا في فرز المعطيات وتوجيهها نحو رصد الظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية وبلورة الاتجاهات العلمية فيها من أجل التطلع نحو مضمون التقدم والتطور بالمجتمعات، وتعميق رؤية الوعي من خلال كشف الحجب والاستناد إلى الشفافية في تدبيج معالجات الواقع والنهوض به[10]. وترسيخ مضمون الإتمام عبر تكريس جميع الوسائل المتاحة من أجل تأسيس رؤية واضحة وعميقة لمسار العمل المتطلع نحو فدية الأهداف الكبرى. بالمقابل نجد أن التفكير الموضوعي يسعى جاهداً نحو تدبيج ملامح المكنونات الأيديولوجية وتوجيه رؤاها نحو ترسيمات تتعلق بعموم القضايا الإنسانية من خلال التركيز على الملامح الذهنية والعقلية.

شعرة رقيقة تفصل بين الأيديولوجية والموضوعية، فاصلة تغيب فجأة عندما يتم تجييش الفكر وإخضاعه

للسياسي من دون ترو، لتتحول الأيديولوجية إلي أدلجة شديدة القتامة، بالغة السكونية. ولا يقل الأمر حدّة وخطورة عندما يُصار إلى تحويل كل شيء تحت مقولات التحليل الموضوعي والتطلّع إلى تحييد الطاقات والإمكانات إزاء المواقف الكبرى، تحت لافتة العلمية والاستكانة للتحديات والاستغراق في لحظات التفكير السلبي وجعله الأداة والوسيلة لإفراغ محتوى التفاعل مع الواقع. ولعل الموقف الآتي، الذي جاء في أعقاب أحداث الحادي عشر من سبتمبر يكشف بجلاء عن عمق هذه الأزمة التي ألقت بظلالها على واقع الخطاب العربي المعاصر، الذي وجد نفسه مفرغاً من أية أيديولوجية أو نظرة موضوعية متجذرة وأصيلة تتمكن من تحليل الوقائع، أو التفاعل الحقيقي مع موضوع الإرهاب الذي بات بمثابة اللعنة والكابوس المقيم علي واقع التصورات والذهنية العربية[11]، التي فرّغت فيها جميع المثالب والاتهامات من دون انقطاع

حضرت منظومة التأثر والتأثير في التفكير العربي، بشكل شديد الإلفات حتى تعالت الدعوات نحو حوار الحضارات، بشكل ملؤه التبرير ومحاولة إقناع الآخر بمقولات مكرورة جاهزة كأنها اللافتات والشعارات القديمة التي كانت ترفعها الأنظمة الأيديولوجية في فترة الحرب الباردة. وعبر هذا المنظور تبرز حالة التمثلّ للتراث الفكري الذي تسرّب في عمق الذهنية العربية، والتي لم تجد من وسائل الدفاع العلمي، سوى المقولات التي تعرفها واعتاشت عليها لتدبيج مقولاتها وتقديم تصوراتها وتنظيم رؤاها، باعتبارها آليات دفاع شرعية إزاء الهجوم الذي يمارسه الآخر عليهم.

في ظل الابتسار والفهم المحدود لآليات الاشتغال المنهجي، تم تغيب مستويات أساسية في مجال التحليل العلمي للموضوعات. حتى ضاع النقد المعرفي والذي تتماثل فيه مكوّنات التحقق من مستوى المعرفة المتحصلة لنا، في منظومة الذات. بعبارة أخري إمكانية اختياركمّ المعرفة الموجود لدينا حول الظاهرة.

والواقع أن ممارسة النقد المنهجي على ما نملك من وعي إزاء موضوع الإرهاب على سبيل المثال يكشف لنا عن طبيعة الهوة التي تفصل عن مستوي وعينا نحن بالمضامين والمفهوم التي تتلبس هذا الموضوع، وطبيعة الوعي بذات الموضوع. وبنيات الكشف التحليلي الذي يقود إلى مزيد من الكشف والتوضيح للموضوع باعتبار التركيز على المنهجية والتحقق من المفاهيم، وإتاحة الفرصة للنظر إلى الموضوع من زوايا مختلفة والبحث في المستويات العميقة من التفكير. تتبدى أمامنا حالة التخبط التي يعيشها المثقف العربي، والجهاز الرسمي الإعلامي المنشغل بكرنفال الشعارات وتقديم المقولات المفرّغة من المحتوى الحقيقي والفاعل.

بقيت الممارسات التحليلية تعاني من النقص والخلل الفاضح في توظيفها، حتى طغى على الممارسة النقدية سمات الاستبدال الأيديولوجي ومحاولات السجال وطغيان المنطق الواحد على البنية المعرفية. فيما تبلدّت آلية الكشف في مساحة التثبيت والإقرار للحقائق ورفض جميع المقولات السابقة ولفظها والنظر إليها وكأنها بقايا ركام فائض عن الحاجة. وهكذا تتبدى الأحوال ومنطق الكشف عن المواقف المتداخلة بين الأطراف المتعارضة. طرف أول يعمل على تثبيت كل شيء له ولصالحه ولتراثه المقيم الذي لا يقبل التقاطع أو التعارض، بل انه يقدّم مقولاته بإطلاق شديد الإرباك، حيث الإدعاء بالاكتمال والادعاء الصارم والأكيد بأن الباطل لا يأتي من بين يديه وطرف ثان منشغل حدّ الاستغراق بتعداد مثالب الأول ونقائضه ونقاط ضعفه وهلهلته من دون تقديم البديل الموضوعي المستند القراءة الواعية والحصافة المنهجية[12]، وتوضيح الاستراتيجيات والتراتبيات المنهجية من أجل الوقوف على حلقات التواصل الخطابي الأشد قُرباً من توجهات الفاعلين الاجتماعيين، والتطلّع نحو الكشف عن الآمال والرؤى والتصورات التي تمثلّ مجمل القضايا الأساسية التي تميزّ حركة المجتمع وتوجّهاته ■

المصادر

١ د. إسماعيل نوري الربيعي، العرب والاستعمار، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠٠٠، ص ١٧٢.

٢ وجيه كوثراني، التاريخ ومدارسه في الغرب وعند العرب، الأحوال والأزمنة للطباعة، بيروت ٢٠٠١، ج١ ص١٧٨.

٣ عبدالله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٧، ج١ ص ١٨٢.

٤ عبدالله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٧، ص١٤٧

٥ د. سمير أمين، نحو نظرية للثقافة، معهد الإنماء العربي، بيروت ١٩٨٩، ص١٤٧

٦ عبدالله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٧، ج٢ ص٢٨٧.

٧ د. إسماعيل نوري الربيعي، العرب والمستقبل، دار الحامد، عمان ٢٠٠٢، ص٦١.

٨ د. الزواوي بغورة، ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت ٢٠٠١،ص٢٨.

٩ د. اسماعيل نوري الربيعي، مفهوم التاريخ عند العرب، مركز الجهاد الليبي، طرابلس ٢٠٠٠، ص ١٥٨.

١٠ السيد ولد أباه، التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو، دار المنتخب العربي، بيروت ١٩٩٤، ص ١١٤.

١١ د. اسماعيل نوري الربيعي، التاريخ والهوية، دار الحامد، عمان ٢٠٠٢، ص ٨٢.

١٢ عبدالله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٩، ص٧٧.

التعدد النحوي

بين القراءة الدلالية والنسبية اللغوية

منذر عياشي *

● تمهيد:

هل تعد ولادة المعرفة استجابة لظروف اجتماعية، أم تعد استجابة لظروف معرفية تخلقها المعرفة ذاتها؟ ولكن هل تنفصل الظروف المعرفية عن الظروف الاجتماعية؟ ما هي الظروف المعرفية؟ ثم هل تعني الظروف الاجتماعية شيئاً غير موضوعيتها وشروطها كالإيديولوجيا مثلاً؟ أم ثمة خلط يغطي على هذا وذاك؟ وهل هو خلط فقط، أم هو أيضاً محاولة للهيمنة؟

هذه أسئلة يمكن أن تطرح في علم اجتماع المعرفة، ولكن يمكن أن تطرح كذلك في إطار اللسانيات الاجتماعية. فطرحها، قد يحول جملة الملاحظات إلى حقائق علمية. وإننا لنرى، والحال كذلك، أن الأسئلة حين تكف عن الإتيان بأجوبة معلبة، وجاهزة، ومسبقة الصنع، فإنها تساهم إيجابياً في تكوين عقل معماري كما تساهم في تكوين مناخات خلاقة للمعرفة والعمل العلمي بآن معاً.

ولتفكيك الأطروحة القائمة في هذه الأسئلة، ومعرفة الهاجس الدافع إليها، يجب أن نبدأ بالأطروحة نفسها، فنستخلصها، ثم ننظر فيها. والأطروحة هنا، تتراوح بين شاطئين: الأول، ويتم فيه تنظيم العلاقة بين المعرفة بوصفها ناتجاً لصراع طبقي والإيديولوجيا بوصفها مديرة لهذا الصراع. الثاني، ويتم فيه تنظيم العلاقة بين المعرفة لذاتها والمجتمع بوصفه إطاراً لها.

ولقد يبدو لنا أن الشاطئ الثاني لطرح المعرفة يقصي الفكر من مجال رؤيته، بينما هو يعد ركناً مؤسساً في شاطئ الطرح الأول. ولقد نرى أن صراعاً خفياً بين منهجين يقوم من خلف هاتين الأطروحتين. هذا الصراع هو بين الإيديولوجيا والمعرفة. فالإيديولوجيا تريد، حين تحيل الأمر إلى المجتمع وظروفه، أن تعطى للقوى الاجتماعية المتصارعة إمكان إنتاج المعرفة. في حين أن المعرفة ذاتها تحاول، في الرؤية الثانية، أن تكون مستقلة إلا من شروطها الخاصة والموضوعية. ويمكننا أن نتكلم، والحال

* ناقد من سوريا ، استاذ اللسانيات بجامعة البحرين.

كذلك، في الحالة الأولى عن الإيديولوجيا والصراع في إنتاج المعرفة، كما يمكننا في الحالة الثانية، أن نتكلم عن المجتمع والمعرفة، من غير صراع، في إنتاج المعرفة. وإننا إذ نقول هذا، فإننا نكون قد فككنا، في الأطروحة الأولى، الأسَّ الإيديولوجي الذي تستند إليه في نشوئها، كما أننا نكون قد فككنا، مع الأطروحة الثانية، الأسَّ الاجتماعي والمعرفي في إنتاج المعرفة.

ولقد يمكننا، عبر هذا النظر، أن نعيد ترتيب المقولات على النحو التالي:

١. تنشأ المعرفة، من منظور الإيديولوجيا، من صراع القوى الاجتماعية. فهي الوحيدة التي تستطيع أن تقرأ الواقع، وأن تقيم علماً يستند إلى هذا الواقع.

٢. تنشأ المعرفة من توافق المجتمع والمعرفة على إنتاج المعرفة، ويتم إنجاز هذا التوافق على ثلاث مراحل: الأولى، ويتحول فيها الواقع إلى وقائع. الثانية، وتقرأ فيها هذه الوقائع. وأما الثالثة، فهي مرحلة التركيب، وفيها يستند العلم إلى القراءة وليس إلى الوقائع.

ولعل لكل منظور وجاهته. فالتباين بين المنظورين يرسم ليس فقط تباينات المنهج والإجراء، ولكنه يسمح لنا بتنبؤ اختلاف النتائج والأهداف أيضاً.

وأما ما سنقف عليه هنا، فهو المنظور الثاني، وسندع النظر في الإيديولوجيا ونشوء المعرفة إلى بحث قادم. وأما مبررات موقفنا هذا، فتأتي من كون المنظور الثاني ينفتح على التعددية، ويقرأ بها المادة العلمية وعلى ضوئها. وإن هذا لما يتفق مع طبيعة الموضوع الذي نعالجه من جهة، والحدود التي ترسمها المعارف المتضمنة فيه، من جهة أخرى. ألا وإننا في المنهج الذي اتخذناه لأنفسنا في اللسانيات الاجتماعية، قد ارتضينا أن نقرأ الواقع اللغوي بغية تحويله إلى وقائع نحوية نقرأ فيها التعدد ما أوتينا إلى ذلك سبيلاً. ولذا، فقد رأينا أن نقف على مفهوم التعدد النحوي بوصفه مفهوماً منتجاً لمعرفة تعددية ونسبية أولاً، وبوصفه ثانياً مفهوماً يقتضي، على الصعيد الاجتماعي وتبعاً للتأويل الذي يجرى له، الالتزام بسلوك اجتماعي معين. وأما بالنسبة إلى التحديد المفهومي للتعدد النحوي فنقول يعد التعدد النحوي نتاجاً لأمرين. الأول، لأنه يقوم على «القراءة دلالة». الثاني، لأنه يستند إلى «النسبية اللغوية». ولما كان ذلك كذلك، فقد رأينا أن نقف على المفهومين قبل أن نلج إلى أمثلة نحاورها ونستنطقها.

١. القراءة الدلالية

● **المفهوم:**

القراءة الدلالية هي تلك القراءة التي ينفتح فيها التأويل على تعدد المعاني بتعدد الممكنات النحوية التي ينتظم بها الكلام، موضوع القراءة، جملة أو نصاً. ويجب أن نعلم أن هذه القراءة لا تأتي من لبس في الكلام فقط وعلى نحو مخصوص، ولكنها تأتي من ممكنات توليدية يقوم عليها الكلام في أصل بنائه. وبذا تصير القراءة الدلالية، والحال كذلك، كلاماً على كلام أو نصاً على نص.

ولو أردنا أن نسير خطوة أكثر وأعمق في هذا المفهوم وحوله، بغية الوصول إلى نتيجة أخرى، لقلنا إن الكلام لا يعد بعد إنجازه نصاً منتهياً أو بنية مغلقة، وإنما يعد نصاً في الصيرورة قائماً وبنية مفتوحة، وإنه أكثر ما يكون شبهاً بشيء فبالرحم. ومن هنا، فهو يبني نموذجه ثم يلغيه، ثم يبني نموذجه ثم يلغيه، ثم يبني نموذجه ثم يلغيه، ثم يعيده من بعد خلق خلقاً آخر.

ولقد يستطيع المرء، مع هذه الخطوة أن يرى في هذا الرحم اللغوي، الذي هو الكلام، بعد انتهاء المؤلف منه، ما لا حصر له من المنتجات الكلامية أو النصية التي يلد السابق منها اللاحق، ثم يعود اللاحق بنموذجه ليلغي السابق ويلد لاحقاً له يأخذ مكانه، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. وبهذا لا تكف القراءة الدلالية تعدداً لأن الكلام لا يكف بنفسه عن نفسه تولداً.

٢. النسبية اللغوية

● **المفهوم:**

ما دام النحو هو جملة القوانين التي يضعها المجتمع ويتواطؤ عليها لتمثيل الظواهر الكلامية وإنتاجها، فهو إنساني في نسبه، واجتماعي في انتمائه. ولكن إذا تأملنا، فسنجد أنه في الوقت نفسه، وهذا هو مقصد كلامنا في هذه الفقرة، نسبي في كينونته وخلقه، ونسبي في تمثيله وإنتاجه. أما كيف يكون هو كذلك، فلأن الإنسان، مبدع النحو وموجده، يخلق الأشياء على مثاله ولا يقوى على خلقها فوق مثاله. ولذا، فهو يعيش في الزمان والمكان ويتغير فيهما، وكذا أشياء الفكر العالية والمجردة التي يبدعها، كالنحو، والقوانين، والأنظمة هي مثله خلقاً، وإنها لتعيش في الزمان والمكان وتتغير فيهما.

ثم إن الزمان والمكان مفهومان نسبيان أيضاً، ولذا فهما لا يصلحان لقياس المطلق، وإنما، بسبب كونهما نسبيين، يصلحان لقياس الزائل وليس الباقي، وقياس البائد وليس الدائم. ولقد يعني هذا إذن أن الإنسان الذي يقيسه الزمان والمكان، نسبي في خلقه هو بالذات، ونسبي في إبداعه للأشياء، ولذا كان لا يقوى على خلق المطلق لا في نفسه ولا فيما يبدع. ولقد كانت الأشياء التي يبدعها، بسبب كونه هكذا، خلقاً نسبياً. فهي متغيرة في الزمان والمكان. والنحو إن هو إلا من جملة الخلق. ولما كان كذلك، فإنه لا يملك جوهراً ثابتاً ومطلقاً يعلو به فوق الزمان والمكان. ولذا، فهو يماثل في نسبيته نسبية مبدعه وواضعه.

ولقد نعلم أن لكل نسبي ممكناته واحتمالاته. والنحو من هذا الضرب. ولا أدل على ذلك من كونه يملك أن يتجلى في صور عديدة، على سبيل الممكن والمحتمل، في حين أن الظاهرة الكلامية التي يمثلها، ويتعدد بسببها تأويلاً، فواحدة. وبقول آخر، تستطيع الظاهرة الكلامية الواحدة أن تتعدد جملاً وحضوراً لأن النحو الذي ينتجها إنما يقوم على الممكن خلقاً وعلى المحتمل جبلة. ولذا، فإنه يمكن القول، بعد هذا الذي تقدم، إن كل نصوص الثقافة في العربية وفي غيرها، إنما تقوم دلالة على الممكن نحواً وعلى المحتمل تركيباً. ولقد يعني هذا أمرين:

● **الأول:**

آ- أن الثقافة قادرة على امتلاك ديمومتها. وإن هذا ليكون لأن المحتمل يأتي بمحتمل مثله، ولأن الممكن يأتي بممكن مثله على الدوام. ولقد يعطي هذا للثقافة دينامية بها تصير إلى استمرارها، فلا هي تزول بسبب من نسبيتها، ولا هي تبيد لأنها تتوالد بالممكن والمحتمل إلى ما لا نهاية.

ب- وهو يعني أن التعددية هي الناتج النهائي والحتمي لكل نص، سواء أراد ذلك مؤلفه أم لم يرد. ولقد أثارت هذه النقطة في تراث الإسلام الديني جدلاً كبيراً، وإنه لمن أجلها وضعت كتب تدور على مقاصد الشريعة، وكان على رأس المشتغلين بهذا الأمر الإمام الشاطبي، فإذا تجاوزنا، فيما نحن فيه،مقاصد الشريعة بحثاً عن أسباب هذه التعددية، فسنجد أن ذلك يكون، هنا أيضا، لأن الممكن والمحتمل يضعان النصوص فيما يصير ويتخلق في كل زمان ومكان، وليس فيما صار وتخلق وثبت في زمن معين ومكان مخصوص.

● **الثـاني:**

آ- ويعني أن النحو جهاز بنيوي ثابت في الآنية وليس في المطلق. ومعنى أنه جهاز بنيوي، أي أنه يتكون من عناصر هي الكلمات، وعلاقات بين هذه العناصر أو الكلمات.

وجدير بالذكر أن العلاقة تعني الروابط التي تجعل كلاً من الإسناد الصوتي (هو الذي يعطي الكلمات أجسادها وصيغها التي تظهر فيها) والإسناد الدلالي (هو الذي يعطي المعاني تعينها ويجعل لها مقاصد تتناسب والسياق الذي قيلت فيه) موجودين الواحد بسبب الآخر وإنجازاً له وأداة لتحققه وأدائه.

وما يجب أن يكون معلوماً لدينا لأهميته القصوى، هو أن تحديد نوعية العلاقات (إحكام وترتيب، تنظيم واضطراد)[1]، هو الذي يوجه إنتاج الجملة لدلالتها، وهو الذي يفرض على الكلمات فيها (خصوصاً الأدوات، مثل: إن، أن، نعم، هلاً، إلى آخره) معنى

معيناً في بعض الأحيان. ومن هنا، فإننا نجد على هذا المستوى أن كل تأويل، إنما يتصاحب في حدوثه مع تغيير في تحديد نوع العلاقة بين الكلمات.

ب- وكذلك يعني أن النحو يتضمن قدراً من النسبية يسمح للكلام، الذي يتم به بناء ومعماراً، بقدر من الخلخلة، كما يسمح بتحوله وانتقاله، بالنظام ومن داخل النظام، من بنية مقدرة ومعينة، جملة أو نصاً، إلى بنية أخرى تكون هي أيضاً مقدرة ومعينة جملة ونصاً.

ولقد يدل هذا على أن نظام النحو هو نظام الممكن والمحتمل. كما يدل على أنه نظام رياضي مفتوح، تلد به ومن خلاله الكائنات الكلامية، جملاً ونصوصاً، إلى ما لا نهاية.

١. المثال

إن الأمثلة الدالة، في اللغة، على أن نظامَ النحو هو نظامُ الممكن والمحتمل كثيرة. ولقد نرى أنها أجل وأعظم من أن تحصى. ذلك لأنها فيما نحسب هي أساس اللغة نفسها. ولذا، فإنها تشمل القرآن، والشعر، والنثر. ولقد اخترنا مثالاً من القرآن، هو لشهرته، يكاد لا يخفى على أحد. فقد جاء في قوله تعالى من سورة «طه» الآية ٦٣، قوله تعالى: «قَالُوا إِنَّ هَذَانِ لَسَاحِرَانِ يُرِيدَانِ أَن يُخْرِجَاكُم مِنْ أَرْضِكُم بِسِحْرِهِمَا وَيَذْهَبَا بِطَرِيقَتِكُمُ الْمُثْلَى»(٢).

- **القضية**

إن القضية التي تعالجها نصوص التراث الإسلامي، اللغوي والتفسيري، لهذه الآية، تقف عند حدود اسم الإشارة «هذان»، لماذا جاء مرفوعاً بالألف وحقه أن ينصب بالياء لوجود الحرف المشبه بالفعل «إنَّ» قبله.

- **اتجاهات المعالجة**

سنلاحظ أن القراءة الدلالية والعمل بنسبية النحو يتضافران في إيجاد فرص للنص تمنحه الصواب إزاء معيار غائب، لم يذكر، ولكنه فاعل ويضع النص في خانة الخطأ. ولسوف نتعرض لذكر هذا المعيار الغائب بعد قليل. ولذا، فقد رأينا أن نعدد اتجاهات المعالجة لنقف على كل أمر في موضعه:

١. لقد كان من بين ما قيل في هذا النص إنه ينتمي إلى لغة «بني الحارث بن كعب»، أي إنه ينتمي إلى نحو بني الحارث في بناء الجملة ونظمها. وتذكر المصادر أن هذه اللغة تأخذ بالألف في حالة المثنى رفعاً، ونصباً، وجراً، ولا تأخذ بالياء نصباً وجراً وفق معيار لغة قريش والقبائل التي تحاكيها في نحوها.

وقد ذهب كثير من العلماء إلى التعلل لصواب هذه الآية بالنموذج النحوي، في حالة المثنى، القائم في لغة «بني الحارث بن كعب» ومن كان على طريقتهم من القبائل مثل «خثعم، وزبيد، وكنانة، وبني العنبر، وبني الهجيم، ومراد، وعذرة، وقبائل من ربيعة»(٣).ومن العلماء الذين ذهبوا هذا المذهب، نجد الكسائي، والنحاس في إعرابه للقرآن الذي نقل فيه أيضاً رأي الكسائي. وقد كان الفراء يقول: وقوله (إنَّ هذان لساحران) قد اختلف فيه الفراء، فقال بعضهم هو لحن، ولكنا نمضي عليه لئلا نخالف الكتاب، فقراءتنا بتشديد إنَّ وبالألف على جهتين: إحداهما على لغة بني الحارث بن كعب، يجعلون الاثنين في رفعهما ونصبهما وخفضهما بالألف. والوجه الآخر أن نقول وجدت الألف من «هذا» دعامة، وليست بلام فعل، فلما ثنيت زدت عليها نوناً، ثم تركت الألف ثابتة على حالها لا تزول كما قالت العرب: ثم زادوا نوناً تدل على الجمع فقالوا: «الذين في رفعهم ونصبهم وخفضهم، كما تركوا «هذان» في رفعه ونصبه وخفضه»(٤).

٢. وقد ذهب بعضهم في المعالجة اتجاهاً مخالفاً ومعترضاً على اتجاه الكسائي، والنحاس، والفراء. ومن بين هؤلاء المبرد الذي قال إن «أولى الأمور بأن المشددة أن تكون ها هنا بمعنى نعم»(٥).

٣. وثمة اتجاه آخر رأى وجود هاء مضمرة بعد «إن»، وبذا تكون «إنه هذان لساحران»، فاسم «إن» هو «الهاء»، وخبرها هو «هذان لساحران».

٤. وقد اعترض فريق رابع على الاتجاه السابق

بدعوى أن «اللام» لا تدخل على خبر المبتدأ. ولذا فقد تأولها بـ «إنه هذان لهما ساحران». وهنا نجد أن اللام قد جاءت مع المبتدأ المحذوف «هما»(٦).

٥. وذهب ابن هشام إلى القول: «إنه لما ثُنِّيَ «هذا» اجتمع ألفان: ألفُ هذا، وألف التثنية. فوجب حذف واحدة منهما لالتقاء الساكنين فمن قدَّر العكس لم يغير الألف عن لفظها»(٧).

٦. وقد ذكر ابن هشام رأياً متكاملاً، عرضاً وتحليلاً، لابن تيميَّة، فقال إنه «لما كان الإعراب لا يظهر في الواحد - وهو «هذا» - جُعل كذلك في التثنية، ليكون المثنى كالمفرد، لأنه فرع عليه».

ويتابع ابن هشام فيقول: «واختار هذا القول الإمام العلامة تقي الدين أبو العباس أحمد بن تيميَّة رحمه الله، وزعم أن بناء المثنى، إذا كان مفرده مبنياً، أفصح من إعرابه، قال: وقد تفطن لذلك غيرُ واحدٍ من حذاق النحاة».

«ثم اعترض على نفسه بأمرين، أحدهما: أن السبعة أجمعوا على البناء في قوله تعالى: «إِحْدَى ابْنَتَيَّ هَاتَيْنِ» (القصص - آية ٢٧)، مع أن «هاتين» تثنية «هاتا» وهو مبني، والثاني: أن «الذي» مبني، وقد قالوا في تثنيته اللذين في الجر والنصب، وهي لغة القرآن كقوله تعالى: «رَبَّنَا أَرِنَا الَّذَيْنِ أَضَلَّانَا» (فصلت-الآية ٢٩).

وأجاب عن الأول بأنه إنما جاء «هاتين» بالياء على لغة الإعراب لمناسبة «ابنتيَّ»، قال: فالإعراب هنا أفصح من البناء، لأجل المناسبة، كما أن البناء في (إن هذان لساحران) أفصح من الإعراب، لمناسبة الألف في «هذان» للألف في «ساحران».

وأجاب عن الثاني بالفرق بين «اللذان» و«هذان» بأن «اللذان» تثنية اسم ثلاثي، فهو شبيه بالزيدان، و«هذا» تثنية اسم على حرفين، فهو عريق في البناء لشبهه بالحروف».

إذا تأملنا الاتجاهات الخمسة الأولى، فيمكننا أن ندلي بعدد من الملاحظات حولها تحدد الأسس اللغوية والاجتماعية التي انبثقت منها، وتأسست بها، ودلت بتعليلاتها عليها. أما الاتجاه السادس، فيجب أن لا يوضع معها لأنه، لتميزه، يخرج عن سائر منطق التعليل الذي ساد فيها. وإنه بهذا ليندرج في خط نظري يرسم فرادة نفسه، وخصوصية معالجته، ووحدانية مساره.

كنا قد قلنا إن ثمة تضافراً بين القراءة الدلالية والعمل بنسبية النحو. وحددنا بأن الغرض من ذلك هو إيجاد فرص للنص تمنحه الصواب إزاء معيار غائب، لم يذكر، ولكنه فاعل ويضع النص في خانة الخطأ.

وبالفعل، فقد كان ذلك. وهذا ما سنحاول أن نتبينه:

١- إذا عدنا إلى الاتجاه الأول، فسنجد أنه ينطوي على أمرين:

أ- إنه يسعى لكي يرسي توجهاً بوجود تعددية نحوية تستند إلى تعددية لغوية تتوزع على مجموع الجغرافيا البشرية للقبائل العربية. فالنص القرآني الذي يسير في معظم نحوه وتركيبه، ونظمه على معيار قريش، يتضمن أيضاً، في نظمه ونحوه وتركيبه، معياراً آخر هو معيار نحو «بني الحارث بن كعب». ولقد يدل هذا على وجه مزدوج في نسبيته: الوجه الأول، ويشمل مجمل اللغة التي لا تقوم في إنشائها للكلام، جملاً ونصوصاً على نحو واحد. الوجه الثاني، ويفصح عن أن النحو القرآني يقوم على هذه التعددية النحوية، مما يعني أنه نسبي في نحوه هو أيضاً.

ب- ولقد نجد أن الفراء، في هذا الاتجاه، ينتصر (وهنا ثمة لغز ينبغي فكه) لما هو عليه الرسم القرآني في هذه الآية. وكانت حجته المقدمة بدءاً أنه لا يريد أن يخالف القرآن. وهذا موقف يحمل بحد ذاته تفسيرات كثيرة ويخفي أموراً أخرى عديدة، ربما يكون من أقلها مخالفة معيار لغة قريش المهيمنة والمسيطرة. وهذا يعني على صعيد العلم الاجتماعي للغة وجود صراع ضمني بين ما سماه العرب قديماً «اللغات العربية»، وهم يريدون بهذا «اللهجات العربية». فالانتصار للآية، في نحوها هذا، هو انتصار للهجة على لهجة

بمقدار ما هو انتصار للقرآن في المطلق في بناء الجملة. أما فيما يخص الأمر الأول، فلقد نعلم أن هذا الضرب من الصراع بين اللغات قد يخفي في كثير من الأحيان ضرباً من الصراع على السيادة. وأما فيما يخص الأمر الثاني، فلقد نعلم أن الصراع بين الأنحاء في القرآن قد فتح الباب واسعاً لضرب آخر من الصراع، تأسست به نظم فكرية، وعقدية، وإيديولوجية. وهذا ما سنلامسه فيما بعد.

٢- تمثل الكلمات قبل دخولها في الخطاب وحدات معجمية افتراضية مجردة(٩). وإنها لتظل كذلك إلى أن تنخرط في الخطاب، فحينئذ تتحين فيه. ومعنى أنها تتحين أي أنها تثبت على صورة سمعية، وتؤدي وظيفة نحوية أو وظيفة تبلغ الدرجة صفر نحواً، ويكون لها معنى. وهذا المعنى هو الأساس المنشود والمطلوب من هذه العملية كلها. وإن الكلمة لتنتقل بهذا، أي بالتحيين، من واقعها المعجمي الافتراضي المجرد إلى تعيينها في قلب الخطاب الذي يحددها صورة سمعية، ووظيفة نحوية، ودلالة لسانية. ولقد يتخذ هذا التحديد أحد الشكلين أو الشكلين معاً، بحيث يمكننا أن نقول إن الكلمة تحدد في سياق الخطاب اللساني أولاً، أو لربما تتحدد في السياق غير اللساني للخطاب، ثم يأتي الخطاب ثانياً، فيتضمن السياق غير اللساني ويحتويه بما فيه من محددات للكلمات. والجدير بالذكر أن كل عملية تحيين يمكن أن نطلق عليها اسم العملية المعجمية.

وإذا عدنا الآن إلى الاتجاه الثاني وتأملنا فيه، فسنلاحظ أنه يتخذ من المعجمية إجراء لمعالجة علاقة «أن» بتحيينها في الخطاب أولاً، أي بـ «هذان»، ذلك لأن هذا الأمر الأخير يأتي ثانياً، أي يأتي بعد تحيين «إن» في الخطاب أولاً.

ولقد نلاحظ أن «إن» قد انتقلت من وجودها المعجمي الافتراضي المجرد إلى الخطاب حاملة معها صورتها السمعية البدئية «إن» نفسها. ولكن صورتها السمعية هذه لم تنسجم، إذ صارت إلى تحيينها، مع الخطاب دلالة، كما لم تتناسق مع ما بعدها في السياق التركيبي لهذا الخطاب نحواً. ذلك لأنها كانت تحمل في الواقع إرثاً آخر، هو كائن معها افتراضاً، وبالقوة، ومسبقاً قبل مجيئها إلى الخطاب، وهذا الإرث شائع بسبب تحيين هذه الصورة السمعية في منظومة الأحرف المشبهة بالفعل، أي بسبب استعمال المنظومة النحوية لهذه الصورة السمعية استعمالاً متكرراً بوضعها حرفاً مشبها بالفعل لا يأخذ دلالته من نفسه، ولكن من اتصاله بغيره وما يتركه هذا الأمر فيه من أثر مورفولوجي. ولذا، فقد وجب تأويل هذه الصورة السمعية، أي إعادة قراءتها دلالياً لكي يصح تحيينها، أي انسجامها مع الخطاب معنى، وتناسقها مع ما بعدها في السياق التركيبي نحواً.

ولقد حدثت إعادة القراءة، وحينئذ، تم تأويل «إن» بـ «نعم». وكما نعلم، فإن كلمة «نعم» تعد:

١- حرف جواب. ودلالة هذا الحرف هي كونه هكذا، أي كونه حرف جواب.

٢- وكذلك نعلم أنه لا عمل لهذا الحرف، ولا محل له من الإعراب. وهذه وظيفته التي تبلغ الدرجة صفر نحواً.

وبهذا فقط، استطاعت الصورة السمعية «إن» التي تعني «نعم» أن تنسجم دلالة وتتناسق نحوا، وصارت العبارة التي جاءت فيها عبارة معيارية تماما: «نعم، هذان لساحران». وقد حل بهذا مشكل رفع «هذان».

وهكذا، فإن الأمر لا يخرج عن كونه تضافرا بين القراءة الدلالية والنسبية النحوية كما نرى.

٣- ليست الجملة جوهرا متعاليا، ولكنها عرض متغير، وحدث متبدل، ووحدة افتراضية يصنعها الاحتمال في النحو وممكناته الكثيرة. وليس أدل على ذلك من أنها قد تظهر على صورة، وقضاء بناء النحو فيها يوجب أن تكون على أخرى. ولما كان هذا، فإن قانون الصحة فيها قد لا يأتي إليها من مظهرها، وتجسدها، وتعينها شكلا وصورة، ولكنه يأتي إليها من النظام الكامن في بنية مخبرها معنى، ونسق مضمرها دلالة. ومن هنا، فإن العبرة ليست في بنية مظهرها،

ولكن العبرة في بنية التأويل المضمرة والتحتية التي تؤكدها، وتجيزها، وتعطيها شرعيتها. فإذا كانت بنية التأويل التحتية والمضمرة تملك القدرة على تشكيل نموذج به تفسر الجملة، وبه تُبنى جمل لا حصر لها عبر تكراره فيها، فإن هذه البنية تصلح أن تصبح قانونا يؤخذ به ويعتمد عليه في قراءة الجملة التي يخضعها التحليل للفحص والامتحان. ولم لا يكون الأمر كذلك، ونحن نعلم أن النحو يقوم من فوقه نحو، ومن تحته أنحاء لا نكاد نراها، يظهرها التحليل ويكشف عنها؟(١٠).

وإذا جئنا الآن إلى الاتجاه الثالث، فسنجد أن هذا الأمر ينطبق عليه تماما. فهو يعرض لجملة قرآنية، وكأنما، لا يقر الحس اللغوي الأول والمباشر بصوابها، ولكن الحدس اللغوي، الذي هو حدس معرفي عميق وغير مباشر، يقرها ويدفع باتجاه عقلانية تفسيرها وفق مبدأ النماذج اللغوية.

فماذا يقول الاتجاه الثالث في جملة «إنَّ هذان لساحران»؟ إنه يرى وجود «هاء» مضمرة بعد «إن». وإذا صح هذا التأويل، فإنه يعني أن الجملة من غير إضمار هي: «إنه هذان لساحران». وهكذا، فإنه يمكننا النظر إلى هذه الجملة المؤولة بوصفها بنية تحتية محولة إلى بنية فوقية عن طريق الحذف أو الإسقاط.

والسؤال الذي يطرح بهذا الخصوص هو: هل تستطيع هذه البنية التحتية أن تشكل نموذجاً به تبنى جمل صحيحة نحواً ولا حصر لها، وذلك بعد أن قامت بدور تفسيري للجملة القرآنية «إنَّ هذان لساحران»؟

إن الجواب الذي يمكن أن نحظى به، في الواقع، يأتي إلينا عن طريق سيبويه بالإيجاب، ولكن بصورة غير مباشرة. فلقد جاء سيبويه بجملة موازية، يتطابق نموذجها التركيبي نحواً مع النموذج التركيبي لنحو الجملة القرآنية. والجملة التي جاء بها هي جملة كان الخليل قد رواها: «إن بك زيد مأخوذ». ولقد يعني هذا أن سيبويه قد استعمل القانون المستنبط من بنية التأويل (البنية التحتية) لا من بنية المظهر (البنية الفوقية)، وبنى به جملة عبر تكرار هذا القانون فيها، فصحت الجملة بناء، فرأى، والحال كذلك أن لا بأس باعتماده قانوناً وباعتماد الناتج الجملي عنه. وقد كان ذلك منه من غير أن ينظر في الجملة القرآنية، أو حتى أن يذكرها، مع كبير ظننا، وعظيم اعتقادنا بأنه يعلم بها، وأنه لا يتكلم عن شيء إلا عنها(١١)، مع اعتماد الرفع هنا بعد «إن» تبعاً للغة قوم آخرين.

٤- وإذا نظرنا في الاتجاه الرابع، فسنجد أنه يقف إزاء الجملة القرآنية موقفاً ينطوي على أربع عمليات تحويلية:

- أما الأولى، فهي التي رأينا مثالها في الاتجاه الثالث، والتي وصلت بالجملة القرآنية إلى بنية تحتية ترى وجود ضمير بعد الحرف المشبه بالفعل «إنّ»، بحيث تصير الجملة، كما رأينا، «إنه هذان لساحران».

- وأما الثانية، فقد جاءت نتيجة لنقد وجهه الاتجاه الرابع إلى الاتجاه الثالث بخصوص «اللام». فهي لا تدخل على خبر المبتدأ، والجملة بصورتها «إنه هذان لساحران» لا تمتلك إذن صحة نحوية. وكان لا بد من البحث عن عنصر غائب عن بنية «لساحران» الفوقية ونقله إليها من بنية تحتية يوجد فيها، وبذا تصير الجملة: «لهما ساحران»، أي بإضافة الضمير «هما».

- وأما الثالثة فنستطيع أن نسميها «التضمين – enchassement» بمصطلحات النظرية التوليدية. وإن التضمين ليقتضي في مثل هذه الحالة إدراج «جملة مكوِّنة = لهما ساحران» في إطار «جملة حاضنة = إنه هذان». وهكذا، فإن التضمين يعطي في البنية التحتية: «إنه هذان لهما ساحران».

- وأما الرابعة، فإننا نقوم فيها، بعد ذلك، بعملية تحويلية أخيرة لكي نحظى بالبنية الفوقية النهائية: «إن هذان لساحران».

وهكذا، فإننا إذا نظرنا إلى الاتجاه الرابع، فسنرى أنه هو أيضاً لا يتعدى المفهوم الرياضي للممكن والمحتمل في التركيب النحوي. كما سنرى أنه يتقدم،

تبعا للقراءة التي حاولنا فهمها على ضوء النحو التوليدي التحويلي، خطوة أخرى في النسبية النحوية.

٥- وإذا جئنا إلى الاتجاه الخامس، فسنجد أنه قد ترك الأمر اختياراً بين ألف هذا وألف التثنية، وذلك استناداً إلى وجوب الحذف لالتقاء الساكنين. ولذا، فإنه:

● من نظر إلى الألف في «هذان» على أنها ألف «هذا» لم يغير الألف عن لفظها، وترك الاسم مبنياً.

● ومن نظر إلى الألف في «هذان» على أنها ألف التثنية، أعربها وقلبها في الجر والنصب ياء.

ولقد نعلم، لمرة إضافية، أن الأمر لا يخرج عن إطار الممكن، وبالتالي، عن إطار النسبية. ولذا، فإن النحو في «هذان» موكول إلى طبيعة القراءة والاختيار.

٦- إذا عدنا إلى الاتجاه السادس والأخير لكي ننظر في القراءة التي أنجزها، فسنلاحظ أنه ينطوي على بحث حثيث عن المعيارية. وهنا يتبدى لنا سؤالان جوهريان: الأول، وهو أين توجد هذه المعيارية؟ الثاني، وهو هل يسبق النحو الكلام أم هو يتزامن معه حدوثا، ويستنبط منه بعد حدوثه؟

ولقد تبنى الفقيه الأصولي هذا البحث عن المعيارية بمنهجية تعد، هي نفسها، جزءا من المعيارية التي يسعى إليها. فقد وضع فرضية ذات توجه بنيوي، فقال: «إن بناء المثنى إذا كان مفرده مبنيا، أفصح من إعرابه». ثم اعترض على هذه الفرضية البنيوية باعتراضين، وبغيته من ذلك أن يعززها. فخرج من الاعتراض بمعيار دلالي، أضافه إلى المعيار البنيوي في فرضيته، وهو المناسبة. وخرج من الاعتراض الثاني بمعيار شكلاني يتعلق بالمشابهة بين الصيغ في تجسد الكلمات صوتا، أو بالتماثل بين أجساد الكلمات كما يمكن أن نقول. وبهذا، فقد قوّى، على طريقة الأصوليين رأيه، أو فرضيته بامتحانين تجريبيين: الأولي دلالي، والثاني شكلاني. وبهذا، صارت هذه الفرضية، من منظورنا، بالامتحانين التجريبيين لها، ترقى إلى مرتبة النظرية في هذا الباب من أبواب مثنى اسم الإشارة.

ولقد يعني هذا، في الإجابة على السؤالين اللذين طرحا سابقا، أن ابن تيمية قد بحث عن المعيارية في الكلام نفسه واستقاها من داخله، ولعله ما كان يستطيع ذلك إلا لأنه أدرك، عبر الاعتراضين اللذين قدمهما، أن النحو لا يسبق الكلام ولكنه يتزامن معه حدوثا.

بيد أن ما تقدم لا ينهي القضية بالنسبة إلينا. ذلك لأننا نستطيع أن نتوسع في مفهوم المعيارية باستخدام المعيار الدلالي الذي استخدمه ابن تيميه، وإذ ذاك ننتقل من النظر نحوا إلى الكلام، ومنه إلى النظر أسلوبا. وبهذا تغادر الظاهرة الكلامية مجالها التداولي والاجتماعي إلى مجالها الفني والأدبي. ألا وإنه يمكننا أن نقدم بيانا عن هذا على النحو التالي:

١. إن الإفصاح عن وجود معيارية نحوية أخرى غير معيارية النحو السائد ليرتد بنا نحو نسبية المفهوم النحوي. فما هو صواب في نحو، قد لا يكون كذلك في نحو آخر، والعكس صحيح. ولقد يعني هذا أن بعضهم كان على وعي مضمر أو ضمني بحقائق النسبية النحوية التي تفتح للغة وأمامها باب الممكن والمحتمل.

٢. إذا كان ثمة تزامن بين التكوين نحوا والحدوث كلاما، فقد يكون هذا الأمر هو ما تتطلبه مقتضيات الدلالة عبر إشارات اللغة التي هي الكلمات وبوساطتها. وإذا كان هذا هكذا، فإن هذا سيفسح المجال لقراءة سيميولوجية لدلالة الآية، بحيث يتناسب فيها بناؤها النحوي، الخارج عن العبارات المألوفة والشائعة والمعروفة في جميع القرآن، مع مضمونها الدلالي الذي يتجلى في الآية في عمل السحرة الخارج عن المألوف، وذلك بإخراج الناس من أرضهم، والخارج كذلك عن الشُرَعِ المتواضع عليها بإخراجهم أيضاً من طريقتهم المثلى.

وبهذا، فقد رأينا أن الخارج عن المألوف نحواً يدل على الخارج عن المألوف دلالة، كما رأينا أن كل واحد منهما قد اقتضى الآخر إنْ في التشكيل الأسلوبي خضوعاً لاقتضاء التوازن في التناسب، وإنْ في البناء

الدلالي طلباً لاقتضاء التوازن في التناسب بين شكل التعبير ومضمونه.

وختاماً، فإننا إذ عدنا إلى جملة القراءات التي أمكن الوقوف عليها، لوجدنا أنها تتميز بميزتين:

- الأولى، وتمثل عمل النص، أي تمثل مجمل العمليات التي يتكوَّن منها بوصفه نصاً.

- الثانية، وتمثل قراءة لإنتاجية النص. ولقد رأينا أن هذه القراءة تعد قراءة غير متناهية، من جهة، وتنفتح على قراءات أخرى، هي أيضاً غير متناهية من جهة أخرى.

ولقد رأينا أن خير تعبير عن هاتين الميزتين هو القول الذي يعكسهما إذ يقول: ليست القراءة سوى «قراءة لعمل النص، أي للعمليات التي تكوِّنه بوصفه نصاً. إنها قراءة لإنتاجيته، قراءة غير متناهية، ومفتوحة دائماً على قراءات أخرى تستخدم تقانات أخرى للتحليل وتعترف هي بنفسها لنفسها بوصفها ممارسة»(١٢). ■

المراجـع والمصـادر

١. د. منذر عياشي: اللسانيات والدلالة. مركز الإنماء الحضاري. حلب./١٩٩٦/.ص/١٢٢-١٢٣/.

٢. لقد استندنا بخصوص المادة الأولية الخاصة بعدد تأويلات هذه الآية إلى كتابين:
● ابن هشام الأنصاري: «شذور الذهب». ومعه كتاب «منتهى الأدب» تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية. بيروت. /١٩٩٥/.
● د. عبد القادر هنادي: ظاهرة التأويل في إعراب القرآن الكريم. مكتبة الطالب الجامعي. مكة المكرمة. /١٩٨٨/. ص /٣٤-٤٧/.

٣. د. عبد القادر هنادي. مرجع سابق. ص /٤٤/.

٤. الفراء: معاني القرآن. عالم الكتب. بيروت. ط/٢/./١٩٨٠/.ج/٢/.ص/١٨٣-١٨٤/.

٥. ابن خالويه: الحجة في القراءات السبعة. ت. عبد العال سالم مكرم. دار الشروق. /١٩٧٧/. ص/٢٤٣/.

٦. الزجاج: إعراب القرآن. ت. إبراهيم الإبياري. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. /١٩٦٤/ القاهرة. ج/٢/. ص /٧٧٠/.

٧. ابن هشام. مرجع سابق. ص/٧٩/.

٨. المرجع السابق والصفحة.

٩. Galisson/ D. Coste: Dictionnaire de didactique des langues. éd Hachette. Paris 1976. P 317.

١٠. انظر «التأويل الدلالي» عند «N. Chomsky» في كتابه:
Aspects de la theorie syntaxique. éd, Seuil. Paris 1971.

١١. سيبويه: الكتاب. المطبعة الأميرية، بولاق. القاهرة. /١٣١٦/ هـ. ج/١/ ص /٢٨١/.

١٢. R. Galisson/ D. Coste: Ibid. P 314.

التحليلية والشعر المعاصر

حسن عجمي *

كيف نستطيع أن نفهم الشعر المعاصر؟ ليس موزوناً، ليس مُقفّى، لا يُحدثنا عن بطولات العاشق أو الزعيم. لا يروي لنا تاريخ الماضي أو الحاضر. يسكتُ حين يحاول أن يتكلّم كأنه يختصر القواميس والكُتُبَ في لفظة أو لفظتين. ماذا يريد أن يقول؟

يبدأ فهمنا للشعر النثري المعاصر من خلال فهم أهدافه. وأهدافه تتنوّع. ومن أهدافه تقديم تحليلات للمفاهيم. يوجد التحليل في الشعر الكلاسيكي، لكن الأخير لا يهدف فقط إلى تحليل المفاهيم. فتحليله عَرَضي. يُدهشنا المتنبي قائلاً:

«بأبي مَن وددته فافترقنا
وقضى اللهُ بعد ذاك اجتماعا
فافترقنا حَوْلاً فلمّا التقينا
كان تسليمه علَّي وداعا».

يُعرِّف المتنبي التسليمَ على أنه وداع. لكن لا يهدف شعره هذا فقط إلى التعريف بالتسليم بل جاء تعريفه عَرَضياً هادفاً إلى وصف العلاقة القائمة بين المتنبي وحبيبته. يُضاف إلى ذلك أن هذه القصيدة الصغيرة موزونة ومُقفاة وتحتوي على مشاعر جياشة. فتهدف إلى التعبير عن الإيقاع والمشاعر. هذا هدفها الأساسي.

أما إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشعار الحرّة المعاصرة فنجدها بلا وزن وقافية، وقد تكون بلا عاطفة وبلا أي نوع من الجمالية. ما الذي يدعو هذه الأشعار إلى أن تتخذ كيانَها الحالي؟ لأنها تهدف فقط إلى أن تكون تحليلية. والذي يميّزها عن الفلسفة التحليلية هو أنها حرّة في أن لا تدعم تحليلاتها بأي برهان. تقدِّم الفلسفة التحليلية تحليلات للمفاهيم وبراهين على صدق تحليلاتها. مثال ذلك أن تُحلِّل المعرفة على أنها اعتقاد صادق.

نبدأ بيوسف الخال. في قصيدته «إلى عزرا باوند» يقول: «سألناك ورقة تين/ فإنّا عراةٌ، عراة. / أثمْنا إلى الشعر، فاغفرْ لنا/ وردَّ إلينا الحياة»[1]. لماذا كَتَب يوسف الخال هذه الجُمل؟ يريد أن يُجيب على السؤال: مَن نحن؟ وجوابه: «نحن العُراة، نحن الذين أثموا إلى الشعر، نحن مَن يطلب الغفران والحياة». وفي قصيدة «الجذور» تسأل الجذورُ عن ماهيتها: «في الصيف تسأل الجذورُ عن مصيرها، / والنهرُ لا يُجيبُ / الورقُ الذي يهرُّ جسدٌ، / والسرُّ في الجذورِ»[2]. لقد

* كاتب وناقد من لبنان.

اكتمل التحليل: نحن جسدٌ. ويُنهي قصيدته بتعزيز أطروحته: «فالموتُ والحياةُ واحدٌ، / والأرضُ وحدها البقاءُ»[٣]. بما أن الإنسان جسد حيّ يهرُّ كالورق متجهاً نحو الموت، للموت وللحياة ماهية واحدة، وتبقي الأرض حيث الجذور التي لا نعرف ماهيتها.

يُدهشنا يوسف الخال بقصيدة «أعمى»، يقول: «أعمى/ أبحث عن أحدٍ يبصرني»[٤]. لماذا لم يَقل «أنا كالأعمى» أو «لا أبصرُ جيداً»؟ الجواب واضح: يحاول الخال أن يقدِّم تعريفاً لماهيته أو لماهية الإنسان، والتعريف هو: الإنسان هو الأعمى الذي يبحث عن أعمى آخر كي يبصره. لماذا؟ لأنه فقط حين تبصرني كإنسان أصبح إنساناً. هكذا قرأنا هيغل والوجودية. لنودّع يوسف الخال بقراءة مقطعٍ من «القصيدة الطويلة»: لا ترقصوا على قبري. أنا لم أمت بعد. أتلفَّتُ منذ الفجر، فلا من سيدٍ في الجمع»[٥]. بما أن الشاعر يطلب أن لا ترقصوا على قبره، فهو لم يمُت بعد، لكن بما أنه يملك قبراً فهو ميّت. هنا يُحلّل الشاعرُ ماهية الإنسان فهو الحي المائت.

قد يقع شعر خليل حاوي ضمن هذه المجموعة من الأشعار. قصيدته «لعازر عام ١٩٦٢» خير مثال على شعره. تبدأ القصيدة بمناشدة الحفّار: «عمّق الحفرة يا حفّار،/ عمّقها لقاعٍ لا قرارْ/ يرتمي خلف مدار الشمسِ/ ليلاً من رمادٍ/ وبقايا نجمة مدفونة خلف المدارْ»[٦]. لماذا لم يقُل إن قبر لعازر عميق كأنه يقع خلف مدار الشمس، كأنه ليل من رماد، وكأنه بقايا نجمة مدفونة خلف المدار؟ لأنه لا يهدف إلى إظهار عبقريته في استخدام التشابيه وإبداعها بل يهدف إلى تقديم تعريف مُحكَم عن ماهية لعازر. فقبره يقع خلف مدار الشمس، وقبره ليل من رماد، وبقايا نجمة مدفونة. تُعبّر زوجة لعازر عن أحد معاني هذه القصيدة: «وفي عينيَّ عارُ امرأةٍ/ أنَّتْ، تعرَّتْ لغريبْ/ ولماذا عاد من حفرته/ ميتاً كئيبْ»[٧]. وتنتهي القصيدة بقوله: «(كنت أسترحم عينيهِ)/ (وفي عينيَّ عارُ امرأةٍ)/ (أنَّتْ، تعرَّتْ لغريبْ)/ (عاد من حفرته ميتاً كئيبْ)»[٨]. لماذا تمّ التكرار؟ لماذا عرّفت زوجة لعازر ماهيتها وماهيته؟ لماذا قالت إنها المرأة التي تحمل عاراً وإن زوجها ميّت كئيب؟ لأن كل المقصود هو تعريف المرأة والرجل. وتمّ التعريف على هذا النحو بما أن الإنسان يحمل تاريخه، وتاريخ لعازر هو الموت، فمن البديهي أنه سيعود ميتاً كئيباً بعد أن بُعِث من الموت. وأصبح غريباً على زوجته وشعرت هي بهذا، مما استدعى شعورها بالعار إذا تعرّت له. كل هذا تفسيرٌ وبرهانٌ على صدق مقولته التحليلية بأن الرجل ميتٌ والمرأة عار.

لا يدهشنا شوقي أبو شقرا بل يصدمنا. تتفكك اللغة بين يديه، وتتخلّى عن مسلماتها التقليدية، وتصبح تحليلات صرفة، كأنه تفكيكيٌّ ولا أروع. لكنه تفكيكيٌّ أعرج لأنه تحليليٌّ بالدرجة الأولى. لا يقع اللوم عليه بل على نوعية شعره. لنخترْ عشوائياً بعض الجُمل من قصائده. العشوائية مفيدة في تقدمة نموذج عن الموضوع المدروس فمن دونها يتم اختيار النماذج على أساس مسلّمات مُسبقَة.

يقول أبو شقرا: «منزلي مضاء/ وفي القهوة المُرّة يغتسل الساهرون./ مياهي صبايا تشربونهنّ/ تتمايل الأرض العذراء./ والحروف مكواتي/ مُخرّمة شراشف الأوراق/ صحن عنب الأسوار/ عنكبوت الشهوة»[٩]. فالمنزل هو المنزل المضاء، والقهوة هي القهوة المُرّة، ومياه الشاعر صبايا، والحروف مكواته. تحليلات وتعاريف. وهل أبشع من أن نقول «عنكبوت الشهوة»؟ لا يقع اللوم على الشاعر، بل على هدف شعره ألا وهو الوصول إلى التعريف: فالعنكبوت هو عنكبوت الشهوة. ولا جمالية في أن نقول «صعفص» و«الشحتار»: «مهرّجي صعفص/ ورقُ الغار في مدخنتي،/ أتمتم فيحضر من الشحتار»[١٠]. لا يهدف هذا النوع من الشعر المعاصر إلى السمو بالجمال اللغوي كما لا تهدف أقوال أبي شقرا إلى أي جمالية بل تسعى وراء تحليلات معينة. فمهرّج الشاعر هو ورق الغار في المدخنة.

أما إلياس لحود فيدعونا في ديوانه «مراثي باز وليني» إلى تحليل هوية ماهر. يبدأ ديوانه بالاقتراب من هذا التعريف: «قد كانَ/ أن سكنتْ زهورُ العتم في عينيه/ والتهمتْ نوافذَه المشاتلُ/ وانتهى في البيلسان»[11]. ومَن هو ماهر الذي يحمل هذه الصفات؟ «لكنّ شاعراً دعوه ماهراً يُغنّي/. يا ماهراً هل تسمعُ الرذاذْ؟/– سمعته منذُ اختفى من ثغر أبجديتي/. متى تنامُ؟/– مثلما ينامُ أغلبُ المزوّجينَ/ والذين يعشقون مرّة على زوجاتهم/ ومرّة على أطفالهم/ ومرّة على بيوتهم/. متى تُحبُّ؟/– غالباً في أوّل البلادْ/. متى تموتْ؟/– عندما أذكرُ أنني أموتُ جيّداً»[12]. ما الذي يُميّز هذا النص؟ تتكوّن كينونته من تعاريف منها: ماهر (المقاوم الشهيد) هو الشاعر،ومن صفاته أنه ينام مثلما ينام أغلب المزوّجين، ويعشق مرة على زوجته ومرة على أطفاله ومرةً على بيته ويموت حين يذكر أنه مات جيداً.

يُتابع إلياس لحود التعريف قائلاً: (وكي نتابع الفصلَ الذي سمّاه باز وليني/ ماهراً أو باز وليني / لا بدّ من التالي):/ محبرةٌ/ أوراقُ صفيحٍ/ أقلامُ رصاصٍ/ رَجُلٌ مبذورٌ في أعلى الكرْم / إنكما في الوجه الصخرُ وضوءُ الصخرِ/ وإنكما [13]. نفهم تحليل إلياس لحود لماهر وباز وليني فهما الصخر وضوء الصخر. لكن ماذا تفعل كلمات مثل محبرةٌ، أوراقُ صفيحٍ، أقلامُ رصاصٍ الخس في هذا النص؟ إما أنها وصفٌ للمحيط المرتبط بماهر وباز وليني وإما أنها أجزاء من ماهيتيهما. لا توجد مشكلة في التفسير الثاني؛ فما زال النصُ يُعنى بالتحليل. أما التفسير الأول فقد يبدو على أنه معضلة بالنسبة لنا. لكن الحقيقة غير ذلك. هذا النص لا يُحلِّل الكلمات: محبرة، أوراق صفيح، وأقلام رصاص الخ، بل يعرضها كأنها أشياء في متحف للفنون الجميلة. من الممكن أنه لا يُحلّلها لأنها غير قابلة للتحليل فهي مفاهيمُ لا تحتاج إلى التحليل أو تحليلها يوقعنا في الضلال. هذه المقولة جزء من الفلسفة التحليلية التي لا تُحلِّل بعضَ المفاهيم من أجل استخدامها في تحليل مفاهيم أخرى. فهذا النوع من النصوص الشعرية تحليليٌّ كأصدق فلسفة تحليلية.

نصلُ الآن إلى محمود درويش. وعملاً بعشوائيتنا المعتادة، تختارنا قصيدةُ «ضباب على المرآة». تبدأ القصيدة: «نعرفُ الآن جميع الأمكنة/ نقتفي آثار موتانا/ ولا نسمعهم»[14]. وتنتهي: «نعرف الآن جميع الكلمات/ والشعارات التي نحملها:/ شمسنا أقوى من الليل/ وكل الشهداء/ ينبتون اليوم تفاحاً، وأعلاماً، وماء/ ويجيئون / يجيئون / يجيئون / وآه»[15]. هل يريد محمود درويش التأثير علينا بالنغم والقافية؟ طبعاً لا. كأن درويش يتساءل: مَن نحن؟ فيجيب مُحلّلاً: نحن الأشخاص الذين يعرفون جميع الأمكنة ويقتفون آثار الأموات، ونحن الأشخاص الذين يعرفون جميع الكلمات والشعارات. ومن بين صفاتنا أن شمسنا أقوى من الليل وكل الشهداء. مَن هم الشهداء؟ هم الذين ينبتون تفاحاً، وأعلاماً، وماء ويجيئون. لا يجيب محمود درويش بإجابة أخلاقية حين يسأل مَن نحن والشهداء، لأن غرضه التحليل في الدرجة الأولى. لنكسر القاعدة ونختار هذه الجُمل من قصيدته «أبَدُ الصُّبّار»: «– لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟/– لكي يُؤْنسَ البيتَ، يا ولدي،/ فالبيوتُ تموتُ إذا غاب سُكانُها»[16]. كأن درويش يُحلِّل البيوت والحصان: البيوت هي «البنيات» أو «الأشياء» التي تموت إذا غاب سكانها، والحصان هو الكائن الذي تُرك وحيداً.

ونختم بأدونيس. ماذا يقول؟ ولماذا قال؟ لا نستطيع في هذه العجالة أن نشرح أساليب أدونيس الشعرية ومراميه الفكرية. عوَضاً عن ذلك سنستعين ببعض أشعاره لتدعيم مقولة أن نوعاً لا يستهان به من الشعر المعاصر هو شعر تحليلي بالدرجة الأولى. لهذا الغرض سنكون عشوائيين في اختيارنا لكي نرى صدق المقولة السابقة.

في قصيدة «وجه مهيار» يقول أدونيس: «وجهُ مهيار نارْ/ تحرقُ أرض النجوم الأليفه،/ هوذا يتخطّى تخومَ

الخليفه/ رافعاً بَيْرق الأفولْ»[١٧]. كأننا سألنا فأجاب أن مهيار هو الشخص الذي وجهه نار وهو الذي يتخطّى الخليفه مُنذراً بالأفول أو مناشداً له. هذا تحليلٌ لهوية مهيار.

في عشوائية اختيارنا نصادف هوية المؤلف: «من الرغبة والقصد/ ركّبت ماهيتي/ مستقلاً ولي مُعين/ تاماً وبي نقص»[١٨]. لا يكتفي أدونيس بتحليل ماهية مهيار فيُضيف تحليلاً لماهيته أو لماهية الإنسان. ماهية الإنسان تتركّب من الرغبة والقصد ومليئة بالتناقضات فهي تامة وناقصة، مستقلة وغير مستقلة.

في أعماله اللاحقة يُكمل مشروعه التحليلي فيفتتح ديوانه «فهرسٌ لأعمال الريح» بتقديم تعريف للجسد: «جسدكَ وردةُ طريقكَ،/ وردةٌ تذبلُ وتتفتّح في اللحظة ذاتها»١٩. ويستمر في تعريف الجسد: «جسدي كلماتٌ/ تتناثرُ في دفاتر أيامي./ لا شئَ أكثر كثافة مني/ يقول الجسدُ-/ ولا شيء أكثر شفافيةً»[٢٠]. هل يكتفي؟ لا. «الجسدُ كتابٌ/ يُقرأُ في اتجاهين-/ من الألف إلى الياء،/ ومن الياء إلى الألف»[٢١]. ويُنهي قصيدته: «العقلُ تراكمٌ/ والجسد ابتداء./ الجسدُ، في آنٍ،/ نرجسٌ وبحيرة»[٢٢]. كلُّ هذه التعاريف تنتمي لقصيدة واحدة هي قصيدة «جسد». كما تُلاحظ الهدف الأول والأخير من هذه القصيدة هو تحليل الجسد. لا يوجد تفسيرٌ آخر لتكرار مفهوم الجسد ولتقديم تعريفات مختلفة له.

كيف يُنهي أدونيس ديوانه السابق؟ كل ما يفعل في قصيدته الأخيرة «دليلٌ للسفر في غابات المعنى» (عدد صفحاتها٢٨) هو أن يسأل ويجيب عن أسئلته. يبدأ بالسؤال «ما الطريق؟» ويُجيب عنه[٢٣]. وينتهي في السؤال عن ماهية المعنى: «ما المعنى؟/ بداية اللامعنى،/ ونهايته»[٢٤]. ألا يكفي هذا كي تقتنع بأن ماهية بعض الشعر المعاصر تكمن في تحليل الماهيات؟■

المصادر

١. يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، ص ١٩٧.
٢. المرجع السابق، ص ٢١٣.
٣. المرجع السابق، ص ٢١٣.
٤. المرجع السابق، ص ٢٤٣.
٥. المرجع السابق، ص ٢٩٠.
٦. ديوان خليل حاوي: دار العودة، بيروت، ١٩٩٢، ص ٢٢٩.
٧. المرجع السابق، ص ٢٤٩.
٨. المرجع السابق، ص ٢٨٧.
٩. شوقي أبي شقرا: حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص١٥.
١٠. المرجع السابق، ص ٦٢.
١١. إلياس لحود: مراثي باز وليني، طبعة أخرى جديدة، دار النضال، ١٩٩٩، ص٩.
١٢. المرجع السابق، ص ٢١-٢٣.
١٣. المرجع السابق، ص ٣٢-٣٥.
١٤. ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة عشر، ١٩٨٩، ص ٢٧١.
١٥. المرجع السابق، ص ٢٧٣.
١٦. محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص ٣٣-٣٤.
١٧. أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥، ص ٢٦٨.
١٨. المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٧١٢.
١٩. أدونيس: فهرس لأعمال الريح، دار النهار، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ٩.
٢٠. المرجع السابق، ص ١١.
٢١. المرجع السابق، ص ١٢.
٢٢. المرجع السابق، ص ١٤.
٢٣. المرجع السابق، ص ٢٢٣.
٢٤. المرجع السابق، ص ٢٥٠.

إحالات

١- حسن ناظم، مفاهيم شعرية «دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم» المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤ من ص١١١-١٤٠.

٢- د. محمد صالح الشنطي : رؤية لموروثنا النقدي، مجلة رؤى ، العدد الثاني ، السنة الأولى؛ محرم ١٤١٩هـ، مايو ١٩٩٨م .

٣. أنظر ، د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص : ٥٣ ، عالم المعرفة / ١٦٤ ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أغسطس ١٩٩٢م .

٤. السابق ، ص : ٥٤ .

٥- د. محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب (ص : ٣٣٢ - ٣٣٣) القاهرة : دار نهضة مصر ١٩٧٢م .

٦- تتبع أستاذنا الدكتور عبد الرحمن عثمان هذه القضية عند الجاحظ واستقصاها في مؤلفاته ورسائله ، انظر؛ د. عبد الرحمن عثمان: مذاهب النقد وقضاياه ، ص : ١٥١ - ٧٥١ ، القاهرة : مطابع شركة الإعلانات الشرقية - ٥٧٩١م .

٧- لودفيج جوزيف جوهان فيتجنشتين (١٨٨٩ - ١٩٥١م): Ludwig Wittgenstein فيلسوف نمساوي ، بدأ حياته بدراسة الهندسة ثم شغف بفلسفة الرياضيات ، وفي عام ١٩١١ أصبح معاوناً للفيلسوف الشهير براتراند راسل Russel في كامبردج ، وقد اهتم في بحوثه بطبيعية اللغة ، والطريقة التي تمثل بها العالم ، وفي المرحلة الأولى من نشاطه ركز جهده على نظرية صورة المعنى Picture Theory of Meaning التي ترى أن العبارة تمثل حالة العلاقات بكونها نوعاً من التصوير أو نموذجاً لهذه العلاقات .

٨ - د. محمد مندور: في الميزان الجديد، ص : ١٤٩ - ٠٥١ ، ط ٢، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د. ت.

٩- دلائل الإعجاز ، ص : ش - من مقدمة الإمام عبد القاهر ، ط دارالمعرفة .

١٠-

١١- Abo_Deeb; Op. Cit.,P.178. -

١٢- دلائل الإعجاز ، ط دار المعرفة ، ص : ٦٩ .

١٣- انظر ؛ جودت فخر الدين : في لغة الشعر والبحث عن «الشعرية» ؛ في :

- http://209.15.166.132/nizwa/volume12/p47_52.html

١٤- الشكليون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة ابراهيم الخطيب ، ص٢٧ ، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط ، بيروت ، ١٩٨٢م .

١٥- Huit questions de poetique, p. 64

١٦- المرجع نفسه ، ص ٤٦.

١٧- د. نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص : ١٥٦، سلسلة كتابات نقدية : ١٠ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة - أغسطس ١٩٩١م .

١٨- دلائل الإعجاز ، ص : ٣٦٩ .

١٩- د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص : ١٤٩ ، ط ٢ ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د. ت .

٢٠- النقد المنهجي عند العرب ، ص : ٣٣٤ .

٢١ - دلائل الإعجاز ، ص : ٤١٥ - ٦١٤ .

٢٢ - النقد المنهجي عند العرب ، ص : ٣٣٥ .

٢٣ - دلائل الإعجاز ، ص : ٤٥ .

٢٤ - دلائل الإعجاز ، ص : ٦٤ .

٢٥ - دلائل الإعجاز ، ص : ٦٤ - ٥٦ ؛ وانظر : إشكاليات القراءة ، ص : ١٥٨ .

٢٦ - إشكاليات القراءة ، ص : ١٥٩ .

٢٧ - مصطفى ناصف : النحو الشعر .. قراءة في دلائل الإعجاز ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، ص : ٣٥ ، هيئة الكتاب ، القاهرة ـ إبريل ١٩٨١م ؛ وانظر :

- Kamal Abu Deeb; Al -Jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris and Phillips LTD, Warminster, wilts, England, 1979, P. 46 .

٢٨ - أحمد أمين : النقد الأدبي، (ص : ٤٥١) ، ط ٣ - لجنة التأليف والترجمة والنشر ومكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٣م .

٢٩ - إشكاليات القراءة ، ص : ١٦٠ .

٣٠ - د. محمود الحسيني المرسي : مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، ص : ٢٩٣، دار المعارف ، الإسكندرية ١٩٨٣م .

٣١ - محمد مصطفى بدوي : كولردج ، ص : ٩٦ ، دار المعارف بمصر ، د. ت .

٣٢ - دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص : ٧٣ - 83 .

٣٣ - دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص : ٧٤ .

٣٤ - دلائل الإعجاز ؛ ص : ٣٨ .

٣٥ ـ وجدت هذه الفكرة صدى رائجاً عند المحدثين الغربيين والعرب ، راجع metaphora, P.34 ؛ وكذلك هيربرت ريد الذي عد الاستعارة تعبيراً عن فكرة معقدة تظهر في تركيب مكون من عدة وحدات تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة ، من خلال علاقة موضوعية تترجم إلى مساوٍ محسوس : English prose style, p.25 ، وهي على التقريب فكرة تشابه عند الإمام عبد القاهر فكرة (الجامع في كل) التي تجاوزت القول بوجود وجه الشبه وإن كانت قريبة منها إلا أنها أكثر تركيباً وتوحداً ، انظر : د. محمد حسن عبد الله: الصورة البناء الشعري ، ص : ١٦٠ ، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م.

٣٦- د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص : ١٤٩ .
٣٧- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٢ .
٣٨- د. محمد بن مريسي الحارثي : عمود الشعر العربي .. النشأة والمفهوم ، ص : ٣٢٧ ، ط١ - مكة المكرمة : مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي ، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م .
٣٩ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٨ .
٤٠ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٥٤ - ٥٥٢ .
٤١- د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص: ١٦٦ .
٤٢- د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص:١٦٥ .
٤٣- انظر ؛ دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص: ٧٠ ، ٢٨٣ ؛ وانظر :
- http://www.siteavie.com/aslim/hai17.htmÅ
٤٤- انظر؛إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم،ص:١٢٥،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة١٩٩٩م.
٤٥- - http://www.siteavie.com/aslim/naq2.htm
٤٦- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٩٢ .
٤٧- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٤٢ .
٤٨- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص: ٣٦٤ .
٤٩- د. عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤.
٥٠ - الباحث : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص : ١٢٤ ، ط ١ - اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٦م ؛ وانظر مناقشة رولان بارت وتزفيتان تودوروف لهذا المصطلح في :
- THE. , in :. Style and its Image. Roland Barthes ; ed.. LITERARY STYLE : A SYMPOSIUM Schatman, Oxford Univ. Press, 1971, (P.7), & Tzvetan Todorov; The Place of Stylen in the Structure of the Text . in : the Literary Style of the Text , Op. Cit. (pp. 77 - 89).
٥١ - جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص : ٢٠٠ ، ترجمة : د. أحمد درويش ، القاهرة : هيئة قصور الثقافة - ١٩٩٠م ؛ وانظر ؛ حسن ناظم : مفاهيم شعرية .. ، ص١١١- ١٤٠.
٥٢- د. سعد مصلوح «دراسة لغوية إحصائية»، ماهية الأسلوب ، دار الفكر العربي ط٢، بيروت ١٩٨٤.
٥٣- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص ٧٠ .
٥٤ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٦٦ ، ٣٠٢ .
٥٥- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٦ .
٥٦- د. أحمد درويش : التراث النقدي .. قضايا ونصوص ، كتابات نقدية : ٧٧ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أغسطس ١٩٩٨م ، ص: ١٢٨ .
٥٧ - دلائل الإعجاز ، ط - دار المعرفة ، ص : ٧٨ - ٩٧ .
٥٨ - أنظر ؛ د. عبد الرحمن بدوي ، الصورة الشعرية عند سانت جون برس ، مجلة المجلة ، يناير ١٩٦١م.
٥٩ - د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص: ٦٤ .
٦٠ - د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ، المركز العربي للنشر ، القاهرة ١٩٨٢م ، ص : ٧٣ .
٦١ - د. أحمد درويش : التراث النقدي ، ص : ١٣٠ .
٦٢ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص :٧٤ - ٦٧ ؛ و ص : ٢٩٤ .
٦٣ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص: ٢٩٣ .
٦٤ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ١٠٠ .
٦٥ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٧٤ - ٦٧ .
٦٦ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٧٤ .
٦٧ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٢ .
٦٨ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٩٥ .
٦٩ - سعيد علوش : المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص : ١٢٣ - ٤٢١، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ١٩٨٤م .
٧٠ - انظر للكاتب : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، فصل التناص .
٧١ - انظر؛ د. محمد عبد المطلب : التناص عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة علامات في النقد ، ج ٣ - م ١، جدة : شعبان ١٤١٢ - مارس ١٩٩٢م ؛ و عبد الله أبو هيف : الحداثة في الشعر ، مجلة عالم الفكر مج ٣٠ - ع ٢ ، أكتوبر ديسمبر ٢٠٠١م ، ص : ٢١٤ ؛ و د. عبد الملك مرتاض : فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، مجلة علامات في النقد، ج١ م١، ذو القعدة ١٤١١ - مارس ١٩٩١م .
٧٢ - د. بدوي طبانة : السرقات الأدبية ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ١٩٥٦م ، ص : ٢٨ .
٧٣ - السرقات الأدبية ، ص : ٣٦ .
٧٤ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين .. الكتابة والشعر ، تحقيق د. مفيد قميحة ، ط ٢ - دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م ، ص: ٢١٧ .
٧٥ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٤٨٩ - ٨٠٥ .
٧٦ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٧ .
٧٧- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٧ - ٨٠٥ .
٧٨ دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٩ .
٧٩- سعيد السريحي : تكثيف اللغة الشعرية ، كتاب الندوة،المجلد الثاني ، ص٧٤٩.
٨٠- د. محمد صالح الشنطي : رؤية لموروثنا النقدي ، مجلة رؤى ، العدد الثاني ، السنة الأولى - محرم ١٤١٩هـ ، مايو ١٩٩٨م .

قراءة النّص الأدبي

من المنظور الأسلوبي الحديث

عزيز عدمان *

إنّ الركون إلى التصورات الفكرية في التعامل مع النص الأدبي؛ هو دليل عجز عن رؤية النص في مظاهره التعبيرية المختلفة ؛ فهل هناك بديل لرؤية أكثر نقاءً وصفاءً وبراءة؟ فإذا كانت القراءة المغرضة تفتقر إلى الإحساس بالمسؤولية النقدية؛ فهل يمكن اكتشاف آلية تسمح بقراءة محايدة مسؤولة واعية؟.

ومن الثابت في مجال الدراسات التأويلية المعاصرة أن اللغة هي فضاء الممارسة التأويلية، ومجالها الحيوي ؛حيث إن النص هو بؤرة التأويل الأسلوبي ، وهذا اللون من القراءة النقدية خير عاصم من الانزلاق في الافتراضات المسبقة، والتحيز إلى جانب المبدع، أو ضده؛ فالناقد في هذه المعالجة اللغوية للنص لا يتحرك إلا وفق مستويات التحليل الأسلوبي (المستوى الصوتي – المستوى الصرفي – المستوى التركيبي – المستوى الدلالي)؛ وهي مستويات التعبير اللغوي التي تعكس – بحق –البنية الحقيقية للنص؛ ومحاولة مقاربة النص من هذا المنظور حَريّة بالكشف الموضوعي لخصائص النص الأسلوبية ؛ فالقارئ محكوم بعلامات النص، ومحدداته اللغوية ، ولا يمكنه أن يحوّل مسار القراءة إلى قراءة نوايا الكاتب ،ومحاكمته وفق صورة مسبقة قد تكون مشوهة،ومحرّفة.

ولا مشاحة في أنّ التذرع بوسائل التأويل الأسلوبي من أسلم السبل العاصمة من السقوط في التحليلات الإيديولوجية التي لا يحكمها ضابط لغوي، أو نقدي ؛ وهي في نهاية المطاف تنتهي إلى هدم مقومات النص ؛ متذرعة بآليات العنف والإلغاء والجدل الفض.

فالاستعانة بالتحليل اللغوي العميق في التعامل مع النص ؛ يسدّ باب التفسير الإيديولوجي الذي يتخذ من نوايا الكاتب حقلاً للإسقاط المذهبي ،والعقائدي ؛ وما وجد النص إلا لكي يُقرأ، وقراءته تعني الغوص في أعماقه وتخومه؛ قصد استجلاء معانيه، ومضامينه، وسماته الأسلوبية؛ ؛ فلا يجد الناقد سوى العلل اللغوية المكونة للنص؛ ليحاورها وفق منطق لغوي يتخذ من الوصف، والتحليل الموضوعي وسيلة للتعامل مع النص ؛حيث :((إن قراءة النص بمعزل عن أي انحياز إلى المؤلف أو ضده ، وإقحامه بوسيلة أو بأخرى فيه، يجعلنا نقرأ بشكل مختلف يكون أكثر حيادية ومنطقية وعدلا))(١).

وإن القراءة المحايدة كما هو واضح من نص حسن غزالة هي قراءة نقدية تروم استجلاء البنية الجمالية للنص الأدبي، واستكشاف مقومات بنائه المنطقي ؛ في ظل موقف نقدي يطمح إلى تشييد النص بمنأى عن المقولات الجاهزة المسبقة ؛ وتبقى القراءة الأسلوبية حبيسة إيحاءات النص ذاته ، ولا تتخطى الخطاب الأدبي نفسه ، إلى نوايا الكاتب ؛ ولضمان براءة القراءة يستعين الناقد بأدوات القراءة المنتجة الفعّالة التي تنطلق من الخبرات القرائية المكتسبة سابقاً، يوجهها العقل المُسدد لمسار القراءة ، والمُرشد إلى فضاء فحص مكونات النص ،وآليات اشتغاله؛ ولعل المقصود بالحياد، أو البراءة في مجال القراءة النقدية هو التعامل النزيه مع النص بروح نقدية عالية من الثقة في التحكم في الوسائل الإجرائية ، والمنهجية أثناء متابعة المسار المنطقي للنص؛ بعيدا عن الإساءة

* باحث جزائري متخصص في البلاغة والنقد الأدبيّ.

إليه ،وسوء الفهم .

ولعل التصور الخاطئ الذي علق بأذهان بعض المهتمين بالدراسات التأويلية المعاصرة بأن الوجود التاريخي للنص، والمغاير لوجود القارئ ، وسياقه التاريخي؛ هو العائق في بلورة رؤية نقدية محافظة على الخصائص الجوهرية للنص ؛فضلا عن موضوعية أدوات القراءة التي يرونها مغرضة؛ والواقع أن الوصف العلمي لمكونات النص الأدبي وتحليلها وفق طرائق علمية؛ كفيل بتعرية أوهام الإيديولوجيا، ومن حقنا على أنفسنا أن نتساءل في هذا السياق: هل يمكن للناقد أن يتحرك في فضاء النص بمنأى عن أفكاره المسبقة ؟ ألا يمكن أن يتحكم الناقد في ضبط انفعالاته وتنظيمها وفق إيقاع النص؟ هل حقيقة أن أدوات الفحص الأسلوبي ليست بريئة؛ لأنها تتحرك وفق غايات ومقاصد خفية ؟.

١.القراءة الأسلوبية وخلود النص الأدبي :

لو مضينا نتعقب آليات القراءة المغرضة لألفيناها تستند إلى مطلق الحرية في التعامل مع النصوص الأدبية؛ وهي حرية تمارس حضورها الفعلي في كل المتون اللغوية على اختلاف أشكالها؛ ومن المقرر عند أصحاب النقد الجديد أن كل النصوص صالحة للقراءة الأدبية؛ بما فيها النصوص السياسية، والاجتماعية؛ والحقيقة أن غياب التدقيق في حسن اختيار النص القابل للقراءة أشاع ضرباً من الفوضى النقدية؛ فهل كل النصوص قابلة للتأويل ؟ وما مواصفات النصوص التي تستجيب للقراءة الأسلوبية ؟ وهل النص السياسي يندرج ضمن النصوص المحوجة إلى تأويل؟.

ولا نزاع في أن النص الرفيع الخالد هو النص الذي يستجيب لآليات القراءة الأسلوبية؛لما فيه من الخفاء والعمق والتوهج الفني والجمالي ، وفيه من دقة الصنعة ما يثير كثيرا من التدبر، والنظر العميق؛ ولقدرته أيضا على إثارة القُراء وتحريكهم، واستفزازهم؛ في حين تحمل النصوص الإبلاغية المألوفة بذور الفناء في ذاتها ؛لمحدودية طاقاتها الدلالية ؛ فهي لا تصلح إلا أن تكون فضاء للقراءة الإيديولوجية التي لا تخرج عن الاعتقادات الضيقة؛ حيث إنها محصورة مقيدة بصيغتها الكتابية الخطية؛ وهو تقيد تفرضه نظرة المبدع الضيقة؛ فكلما كان النص الأدبي مشبعاً بالقيم الجمالية، وموغلاً في التشكيل اللغوي؛ كان أقدر على استثارة القارئ، واستدراجه، ومن ثم فإن: «الآثار الفذة هي تلك التي تتحمل عدداً لا يحصى من التأويلات بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة»(٢)؛ فالخلود الفني هو سمة النصوص الراقية الفذة التي توجه الناقد توجيها صافيا بريئاً ؛ ليتلمس مقاصدها داخل تخوم النص لا خارجه ،وتوقد جمرات مشاعره . والحاصل أن الممارسة التأويلية لا تكتسب مشروعيتها إلا من خلال نص بلغ مبلغا جليلاً من الصياغة على نحو يجعله ينفلت من إطار محدوديته اللغوية؛ متمردا على القوالب الجاهزة المعدة سلفا؛ ليحث القارئ الناقد على البحث عن مواقع الإثارة، ومواضع الإنارة في النص.

٢.آليات القراءة الأسلوبية :

إذا كانت القراءة المغرضة تسعى إلى تضييق دائرة المعرفة الموضوعية للنص الأدبي من خلال جملة من آليات توظفها الإيديولوجيا لغايات ذاتية صرف ؛وهي في المحصلة سعي دائم ،ومستمر للتلاعب الحر بالعلامة اللغوية؛ فإن القراءة الأسلوبية بحكم وسائلها المنهجية ، والإجرائية تُسددها وسائل عديدة نابعة من فضاء ممارسة تأويلية مسؤولة راشدة ؛ ونظرا لتعدد آلياتها، ولاعتبارات منهجية خالصة سنأخذ بالآليات الأكثر شيوعاً، ودوراناً ، وبناء على تفاعل هذه الوسائل، وتآلفها تآلفاً يضفي على القراءة الأسلوبية الانسجام، والتناسق ؛ فإننا سنعرض لأبرزها ، وهي كالآتي :

أ -لغة النص باعتبارها فضاء الممارسة التأويلية :

لقد حظيت اللغة بوصفها وسط التجربة التأويلية مركز الصدارة في الدراسات التأويلية المعاصرة ، ولا نجانب الصواب إذا قلنا: إن إغفال مركزية اللغة في

التعامل مع النص في بعض المقاربات النقدية المعاصرة، هو مبعث التسلط والعنف الممارس على النص .

وليس من شك أن القراءة النقدية تحكمها سلطات مرجعية كثيرة ، لعل أبرزها النص بوصفه السلطة المرجعية المركزية لقراءة محايدة ؛ وهي سلطة تستمد مشروعيتها من فضاء المادة المقروءة ؛ وكل تجاوز للنص هو تجاهل لمعطيات الممارسة التأويلية ؛ وأغلب الظن أن مسوغات استناد القراءة الأسلوبية إلى النص تتبدى في أن المقاربة النقدية هي محاولة علمية؛ قصد فهم حقائق النص وفق منظومة من آليات التحليل اللغوي ؛ كما أن عِلْمية الفهم دقيقة المأخذ محوجة إلى ارتياض ، ودربة لغوية ، وخبرة عميقة بطرائق التحليل اللغوي ؛ثم إن من مزايا المعالجة اللغوية للنص التحلي بالموضوعية في التحليل، وهذا ما يمنع الناقد من الانزلاق إلى فضاء إصدار الأحكام المسبقة ؛ وبالتالي فإن تحديد المنحى الأسلوبي هو المحدد لحضور الإيديولوجيا، أو غيابها.

وإن التحليل الأسلوبي للنص وفق مناهج علمية مقررة له أطيب الأثر في توجيه النصوص الأدبية الوجهة الصحيحة في ضوء القيم الثقافية للجماعة اللغوية؛ ويكمن جوهر اللغة في أنها الوعاء الحامل لهذه المعاني الثقافية ، والقيم الاجتماعية ، والمقومات الفكرية التي تنقلها ؛ فالتأويل اللغوي يسمح للناقد بأن يقرأ النص ضمن علل لغوية ثابتة أقرّتها الجماعة اللغوية؛ إذ الغاية القصوى من التأويل الأسلوبي هي استكشاف حقائق النص المختفية وراء الألفاظ، والكلمات ؛ ولا يفصح هذا المحجوب عن خصائصه الجوهرية إلا باستنطاق لغوي يفك ما استغلق من النص؛ ومن ثم يمكن الاطمئنان إلى نجاعة إجراءات التحليل اللغوي في قدرتها على كشف المستور من بنية النص؛ ذلك أن سلطة النص من السلطات الشرعية المتفق على شرعيتها في التاريخ الثقافي للجماعة اللغوية ؛حيث إن طبيعة العمل الأدبي بوصفه كياناً لغوياً هي المحددة لفضاء التحليل اللغوي ،و المرشدة إلى مدى إمكانية حضور التصورات الفكرية ، أو ضمورها ؛ فاللغة لها سلطة مرجعية أقوى من سلطة المعتقد، وقد بّين أحد الباحثين قوة المرجعية اللغوية بقوله: «فالنظر اللغوي يسبق غيره، ليس فقط في تحديد المفاهيم المتعلقة بالمعنى والدلالة، بل في اتخاذ الأسباب التي يحاول بها اختراق المحجوب االمُشكّل من الدلالات ، ومحاولة النفاذ إلى المستور منها . وتقضي من جهة أخرى أن يكون النظر إلى المعنى فيه القدر من العلمية والمنهجية من منطلق أن البحث اللغوي يدعي توافر هذا الشرط لمجاله»(٣).

وإذا تقرر أن النظر اللغوي أسبق من النظر الفكري في قراءة النص الأدبي لسببين: أولهما: مشروعية سلطة النص التاريخية ، وثانيهما: طبيعة المنجز اللغوي التي تفرض إجراءات التحليل اللغوي؛ فإن مزية المدخل اللغوي تكمن في عِلْمية المعالجة اللغوية ، وموضوعيتها على نحو يَحُدّ من حدود القراءة الذاتية التي لا تخضع لأي معيار أو مقياس.

فالتجربة التأويلية تمثل سياقا لغوياً ؛كما يرى أحد العلماء الذين وضعوا حجر الزاوية في صرح البناء الاصطلاحي لمفهوم التأويل في الغرب وهو المفكر الألماني شليرماخر (١٨٣٤م)؛ إذ يقرر بأن أي نص في حقيقته هو نسيج لغوي في المقام الأول، وأنسب مدخل لفهم النص هو المدخل اللغوي باعتباره التجلي الحقيقي للجانب الموضوعي من الظاهرة اللغوية ،وفي هذا السياق يذهب إلى أن : «هناك في أي نص جانبان: جانب موضوعي يشير إلى اللغة ، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة».(٤).

ولعل هذه القسمة الثنائية المُشّكلة لأي نص تبرز حقيقتين هما:

١- أن اللغة هي وسط التجربة التأويلية، وفضاء الممارسة النقدية على نحو يعطي المدخل اللغوي في المعالجة مشروعية ثابتة بوصف اللغة تجسيداً موضوعيا للنص.

٢-الجانب الذاتي من الظاهرة اللغوية يتجلى في

توظيف المؤلف للغة على نحو خاص ؛ وفي امتزاج هذين الجانبين يتشكل النص الذي هو في المحصلة مبتغى الفهم، ومرام الناقد في فهم المبدع، أو تجربته؛ بما يعني أن المسلك اللغوي في التعامل مع النص مسلك أصيل مكين في البنية الداخلية لتجربة المؤلف؛ مما يحتم على الناقد الاستعانة بلغة النص الموظفة؛ لرصد عملية التشكيل الجمالي، ومن هنا: «ليس لصاحب مذهب فاسد أن يجعل مذهبه أصلا، والتفسير تابعا. وليس لغير متعمق في الخبرة اللغوية حقوق كذلك»(٥).

وإذا صح أن فهم النص من طبيعة لغوية؛ صح معه أيضا أن يراعي الناقد هذه الطبيعة الأصلية؛ ذلك أن الاشتغال بما هو فكري في النص ؛ قد يحجب الحقيقة الأدبية عن الظهور؛ لتخلي الناقد عن اللغة التي هي المرشد إلى فهم المبدع؛ حيث إن الاهتداء إلى مركز النص وملامسة خلايا نظامه لا يتم إلا عبر وسائل اللغة المتاحة للتشريح، والفحص؛ وهي أدوات أقدر على كشف ما نتعمد غالباً في ستره؛ وبهذا يكون الناقد الذي يملك ناصية اللغة، ويتفنن في طرق التعبير ؛ أحرص على تفعيل النص في جوانبه الموضوعية والذاتية ؛ لأن: «التجربة التأويلية حادثة لغوية بمعنى أن الأدب يخسر ديناميته الصادقة القوية إذا نظر إلى اللغة في ضوء مقولات وتصانيف ثابتة»(٦) .

وقد أقرّ كثير من الباحثين بمركزية التفسير اللغوي باعتباره وسيلة من وسائل الولوج في عمق النص؛ مع اعتراف بعضهم بعدم كفايته في التعامل النقدي ؛ إذ يرى كولر أن اللغة يمكن: «أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجاً لتفسيره»(٧).

يتبيّن من نص كولر أن اللغة هي عتبة المعالجة النصية ،ومرتكز التعامل النقدي؛ ومع إقراره بمركزية المدخل اللغوي ؛ فإننا لا نوافقه الرأي ، ويمكن ا لاعتراض على هذه الدعوى من الأوجه الآتية :

١- أن المسلك اللغوي في مقاربة النص الأدبي هو من المسالك المقررة في أعظم الممارسات التأويلية المعاصرة .

٢- طبيعة النص الموضوعية تستوجب وسائل لغوية، وإجراءات منهجية ،وعلمية في التعامل.

٣- تؤكد الممارسة التأويلية الفعلية، أن التوسل بالمنهج الأسلوبي في استنطاق النص قادر على تشريح النص وفق مستويات التعبير اللغوي .

٤- أن النص كيان لغوي أساساً؛ وبهذا الاعتبار يمكن إخضاع نشاط القارئ إلى سيطرة النص، وسلطته المشروعة في التأثر والتأثير، وفي هذا الصدد يرى أحد الباحثين أن: «الأثر الأدبي مهما كان غامضا، يحتوي على دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه. وأدل هذه الحدود اللغة التي يظهر فيها، (...). إن اللغة التي يكتب بها الأثر الأدبي وما تحيل عليه من قيم حضارية تلزم القراءة بشيء من الموضوعية لابد منه أما الحدود الأخرى فهي مضمنة ببناء النص نفسه، بذلك الغموض الذي يتعهده»(٨).

فطبيعة النص اللغوية هي الموجبة لمعرفة الناقد بأسرار اللغة، وطرائق التعبير المختلفة ؛ إذ صحة المعرفة اللغوية شرط لفهم معاني النص، ودلالاته ؛ ذلك أنه: « لما كان النص منطوقا مدونا بلغة معينة ، وكان لكل لغة فقهها ومنطقها فإن معرفة فقه اللغة التي كتب بها النص تكون أحد المداخل لقراءته وفهم معناه»(٩).

إذن ؛ منطق اللغة، وفقهها يحتم على كل ناقد أن يستنير باللغة في تعامله مع النص ؛ ويسترشد بفقهها في اقتحام تخوم الظاهرة الأدبية ؛ وهذا ما عبّر عنه أحد كبار منظري نظرية القراءة في الغرب، وهو الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو ؛ إذ يرى أنـــه: «ليس صحيحاً بأن كل القراءات مقبولة ، بعضها خاطئة؛ ذلك أن بعض التأويلات تُمسك بعمق أكثر من غيرها ببنية النص»(١٠).

يشير الناقد الإيطالي إلى حقيقة مركزية في الممارسة التأويلية المعاصرة ؛وهي أن المعول عليه في الإقرار بصحة بعض التأويلات دون الأخرى ،هو مدى استجابة التأويل لإشارات النص، ومكوناته اللغوية ؛

فالاقتراب من عمق النص، والاستنارة بما فيه من علامات لغوية هو المحدد للتأويل الأعدل، والكاشف في الوقت ذاته عن التأويلات المغرضة ؛ وبهذا الاعتبار يصير النص ملاذا لكل معالجة تأويلية تطمح إلى كشف الحقيقة الأدبية وفق منظور النص ومنطقه؛ باعتبار النص الفلك الذي تسبح فيه كل التأويلات ؛ وهذا ما قرره أيضا أمبرتو إيكو قائلا: «ولهذا علينا أن نأخذ النص بصفته مؤشرا على تأويلاته الخاصة به»(١١).

ب - الوعي التأويلي باعتباره إطارا مرجعياً للقراءة الأسلوبية :

يكاد يغلب على اعتقاد كثير من الدارسين أن التحرر من المعتقدات في التعامل مع النص من الأوهام الإيديولوجية؛ بل خرافة تدحضها الموجهات الواعية، واللاواعية التي توجه قراءة النقاد؛ وليس يخفى ما في هذا التصور من مجانبة الصواب؛ والدليل على ذلك أن التأويل اللغوي الذي يستلهم حضوره في النص من مرونة القارئ، ويقظته الذهنية، واستعداده؛ لكي يتحرك بمعزل عن معتقداته ؛ خير شاهد على إمكانية إنجاز قراءة نقدية بعيدة عن التعسف المسلط على النص في القراءات المغرضة؛ وبالجزء القليل من الوعي التأويلي يستغرق الناقد؟ استغراقاً نفسيا في النص، وينصهر داخليا فيه؛ وهذا الانصهار ممكن التحقق بمحاولة الابتعاد عن الاهتمامات الذهنية التي تشغل الناقد ، وهو ما عبّر عنه إنغاردن بقوله: «خلال القراءة نحاول أن نبعد أي مشاغل تلهينا عن التركيز. وهذا الابتعاد عن العالم الحقيقي إلى عالم منفصل يتحقق في مساحته استيعاب وعي النص ذاته »(١٢).

والواقع أن فهم الناقد للنص، وإدراكه لمعانيه يستوجب جودة الفكر، ومعرفة عميقة، بالألفاظ، ومراتبها ؛على نحو يؤدي إلى قراءات أكثر انسجاماً مع فحوى الخطاب ، ولا سبيل للناقد إلى الدخول في عالم النص إلا بالتضحية بعالمه الذاتي؛ وهنا ينبغي أن نوضح مسألة بالغة الشأن في سياق الحديث عن أفكار الناقد المسبقة.

وإن الناقد لحظة تحركه في فضاء النص الأدبي لا يأتي من فراغ ؛ بل يقبل على النص وهو محمل برواسب ثقافية، وأعراف أدبية تشكل البناء القبلي للإدراك ،أو البناء المعرفي الذي يُعد نقطة انطلاق في عملية الفهم ؛ فبداية عملية فهم النص لا تخلو من افتراضات مسبقة بحكم ارتباط الناقد بقيم ثقافية، ولغوية واجتماعية ، ولا غرو من الانطلاق من هذه الأفكار؛ لأنها من العناصر الفكرية التي لا فكاك منها؛ ذلك أنه: «ليس ثم تفسير نابع من خلاء أو حياد وهمي. العالم لا يتجلى لنا قط خاليا من الافتراضات . الافتراضات عريقة في الوجود»(١٣).

إذن ؛ فهم النص في غياب افتراضات سابقة غير ممكن التجسيد ؛غير أن الافتراضات الإيجابية التي تمسك بتلابيب النص، وتدفعه في اتجاه الإضاءة والكشف ،والوضوح، والإبانة؛ هي من العناصر المركزية في كل تفسير موضوعي؛ بينما التصورات القبلية المستمدة من الإيديولوجيا، والمستبدة هي عوامل مسيطرة على النص ، وفي الوقت ذاته كأنها بمثابة الأعشاب الضارة التي تعترض جريان الماء الصافي الرقراق ؛ فالصفاء التأويلي مبعثه المشاركة الفعالة الخصبة للناقد الذي يحرص على التخلص من دوافع التسلط ، والهيمنة والاستمرار في إهانة النص، والتلذذ بإذلاله.؟ و يتضح مما ذكرناه سابقا أن عملية فهم النص الأدبي محوجة إلى كثير من الصبر والأناة، ولطف خاطر ؛ للتعمق في تخومه؛ وهو تعمق أشبه ما يكون بالتسلل إلى موطن الأسرار؛ موطن يلفه من الغموض، والإبهام الشيء الكثير؛ مما يفرض على الناقد أن يلطف من حضور ذاته، ويتوجس خيفة من الاعتداء على حرمة النص، و قداسته، ولن يبوح النص بأسراره، ويفضي إلى الناقد بدلالاته ،ومعانيه؛ إلا إذا تخلى عن مشاعر الحقد، وكبح جماح نزواته وشهواته؛ ليتم الإفضاء في لحظة من اللقاء بين النص والناقد ، وهي لحظة عسيرة المنال، شاقة الوصول،كثيرة الإشكال دونها أهوال.

فالتخلي، والابتعاد عن فضاء العوامل الذاتية في

القراءة النقدية، هو من صميم الممارسة التأويلية الرصينة؛ بل إن القراءة النقدية هي قراءة حرة طليقة من العزلة التي تفرضها ذات الناقد ؛ ولا يتم هذا التحرر من أسر التدخل الشخصي إلا بحسن الظن في النص، والتعامل معه وفق رؤية لغوية تعصم من الإغراق في وَحل الرغبات والشهوات.

ولقد أقرّ كثير من المشتغلين بنظرية القراءة بحتمية الاستغناء عن الأحكام المسبقة المعرقلة لسير النص الطبيعي والمثبطة لحركته ، وهذا ما أشار إليه ريتشاردز قائلا: «في كل القراءات يجب أن يتم التخلي عن شيء ، و إلا فلن نصل إلى معنى، إن إغفال ذلك الشيء مهم بمعنيين : من دون ذلك الإغفال لن يتبلور أمامنا معنى ، ومن خلال الإغفال يصبح ما نريد فهمه هو ما هو موجود»(١٤).

ولا غرو من أن الوصول إلى الكينونة الأساسية للنص يتم عبر التحرر، أو التجرد عن شيء، ويمكن أن يفهم هذا الشيء الذي لم يحدده ريتشاردز من وجهين : أولهما : أن المقصود بالتخلي هو الاستغناء عن النزوات الشخصية أثناء القراءة؛ لبلورة رؤية نقدية مضيئة تكشف عن مرامي النص، ومعانيه .؟

ثانيهما: نتيجة للتحرر، أو استبعاد الذات من القراءة؛ سيفضي بنا ذلك إلى الصفاء التأويلي، ووضوح النص في طبقاته الدلالية المختلفة.

والواقع أن الشيء المتخلى عنه ليس هو النص؛ كما شاع في النقد التفكيكي، وإنما ذاتية الناقد؛ وبقدر ما يُغض الطرف عن هذه العوامل الذاتية يصفو مشرب النص ،ويكثر ناقدوه؛ ذلك أن المورد العذب كثير الزحام على -حد تعبير البلاغيين -؛ وقد نوّه بول ريكور بفكرة التخلي لحصول الفهم، والإدراك بقوله: «لا تحقق الهيرمنيوطيقا ما يبتغيه الفهم إلا بانتزاع ذاتها من المباشرة والتلقائية اللتين تميزان عملية فَهْم الآخرين ، ولنقل بانتزاع ذاتها من القيم الحوارية»(١٥).

ولا مشاحة في أنّ صفاء فضاء المحاورة النقدية يستند في جوهره إلى علاقة تبادل ، وتأثير بين النص والناقد؛ ذلك أن الإدراك مشروط بالتصور المسبق من خلال تفاعل ثنائي خصب؛ ولعل ما يستوجب هذا التفاعل الطبيعي استحالة الإدراك الصرف للنص، ومن ثم فإن: «تأويل الأدب، في الحالة المثلى، هو معرفة غير متحيزة (بالرغم من أنها تثار بصورة فعالة) فالمؤول Interprétator كأنه يرحل بروحه (إلى داخل) العمل ويسلم نفسه لسلطانه، ممتنعا عن مظاهر الاستعراض الذاتي »(١٦).

ونستنتج من نص الباحث خاليزيق أن التأويل الأعدل هو رحلة مضنية في عالم النص، ومعانقة شاقة لفضائه بمنأى عن التدخل الذاتي؛ ذلك أن النص لا يلتمس أبدا خارج حدوده ؛ فالتأويل الأسلوبي قادر على رؤية معاني النص ودلالاته بوضوح، من غير دوافع،أو بواعث فكرية ؛ ومن هنا : «ينبغي تجديد تصور الفكرة المسبقة بصورة أساسية، والاعتراف بوجود أفكار مسبقة مشروعة »(١٧).

ج - الحوار والمساءلة المثمرة :

يشكل مفهوم المحاورة أحد المفاهيم المركزية التي تدخل في البنية الاصطلاحية للتأويل ؛ وليس غريبا في حقل الممارسة التأويلية المعاصرة أن يرتبط التأويل بالمساءلة ؛ ذلك أن التأويل هو فن السؤال ؛ ولكن ما المقصود بالمساءلة في سياق الحديث عن آليات القراءة الأسلوبية للنص؟ وما طبيعة محاورة الناقد للنص ؟ هل هي مساءلة فجة فضة تنتزع المعنى من النص انتزاعا تعسفياً؟ وما خصائص المحاورة النقدية؟ أهي المساءلة التي تستجيب لمنطق السؤال؟ وهل كل النصوص تسمح بمحاورتها ومساءلتها؟ وهل يسمح النص المنغلق على ذاته بأن ينعتق من إطاره الحرفي والخطي، ويقبل الانفتاح على السؤال والجواب؟.

معلوم أن النص بمكوناته اللغوية المختلفة، ومستوياته التعبيرية المتباينة ؛يفصح عن ذاته من خلال لغة النص التقريرية، الإبلاغية، ويمعن في الإخفاء بغموضه، وبين قطبي الكتمان، والإبانة؛ يستطيع الناقد أن يسائل النص، ويحاوره؛ طبقا لما يعاينه من محددات لغوية مشكلة للنص الأدبي. فكيف

نقد الخطاب الشعري

تتم المحاورة ؟.

وإن نقطة انطلاق المساءلة تبدأ من حديث النص للناقد؛ حيث يُقدم النص نفسه من خلال صيغته الخطية الكتابية التي تقوم على الوضوح في ألفاظها؛ ويصمت النص أحيانا عندما يجنح إلى الغموض والإبهام، وبين حديث النص وصمته يسعى الناقد إلى كشف الحقيقة الأدبية المستورة خلف سكوت النص؛ فالمحاورة معايشة من القلق والتوتر الذي يُعانيه الناقد؛ ذلك أن النقد: «عملية شفافية متبادلة بين وعيين : وعي المؤلف المبدع ووعي الناقد الذي يجب أن يخلي ذهنه تماما من صفاته الشخصية حتى يتحقق الالتقاء التام مع وعي المؤلف»(١٨).

ولكي تتم مخاطبة النص للقارئ وفق وعي المبدع ؛ ينبغي أن يتجرد الناقد من نزواته، ورغباته؛ تحقيقاً لصفاء اللقاء؛ وهكذا لابد في كل محاورة جادة، ومساءلة رشيدة تخلي الناقد عن هوى نفسه، والإقبال على النص بنيّة الكشف عن معانيه،وإزالة غموضه؛ حيث إنّ تحقيق فعالية المحاورة يرتد إلى إضافة الناقد للنص إضافة نوعية؛ وإنارته بعد صمته ؛إذ أن : «غاية القراءة تصبح هي صياغة الإشكالية على نحو يسمح بمساءلتها ومحاورتها، بمعنى أن تكون قراءة جديدة تنضاف إلى القراءة الأولى الأصلية التي يقوم بها المؤلف ذاته، فهي إذن بالضرورة تأويل»(١٩).

إذن؛ هناك فضاءان متباينان في كل قراءة نقدية : فضاء الظل: وهو الملاذ الذي يلوذ به الناقد، والنص؛ بحثاً عن إقامة جسر من العلاقة والاتصال؛ وفضاء الوضوح :وهو حيز المحاورة والمساءلة المؤدية إلى اللقاء التأويلي؛ فلِم يُحجم النص عن الخروج من عزلته إلى فضاء المحاورة ؟ ولِم يُصرّ الناقد على خصومة النص، وهجره ؟.

وإن النص الأدبي المتميز هو النص الذي يحمل في ذاته قدرة أصيلة على العطاء المتواصل، وإمكانات المخاطبة؛ ولا يخشى المساءلة؛ لأنه نص استوفى شروط الإبداع الفني، وبلغ درجة عالية من الاستواء الجمالي؛ كما أن الناقد الذي يسمح بالحوار هو الناقد الواثق من عدته النقدية، وآلياته الإجرائية والتحليلية؛ ذلك أن الناقد العاجز عن كشف مرامي النص من خلال إقامة حوار تأويلي هو الذي ينزع منزع الخصومة؛ لعجزه عن المواجهة والمجابهة؛ ولا خير في حوار تأويلي مستفز يبتغي هزيمة النص، والتنكيل به؛ وهذا كله نابع من نرجسية الناقد والاعتداد بنفسه؛ فلو أنّ المؤول أقبل بروح الناقد الأمين على النص،وبذل جهداً لا يخلو من إرهاق في استنطاقه؛ لانتهى إلى فهم بعض معانيه، وانقادت إليه لطائف المعاني مهما بلغ النص من درجات الغموض، والكتمان والخفاء.

د- الإصغاء والإنصات :

تعد آلية الإصغاء، والإنصات من إفرازات الحوار التأويلي؛ فما المقصود بالإصغاء؟ وهل إصغاء الناقد للنص يعني الاستجابة السلبية؟ وهل إنصات المؤول للنص هو انعكاس لعجزه عن اقتحام عملية التفسير؟ كيف يصغي الناقد للنص؟ وما شروط حسن الاستماع من الطرفين؟.

تكاد تجمع الدراسات التأويلية التي لازمت نشأة الهيرمنيوطيقا أن الإنصات يُشكل حجر الزاوية في إقامة اتصال مثمر بين النص،والمؤول؛ لدرجة اعتبره أحد كبار منظري نظرية القراءة في الغرب فناً قائماً بذاته؛ إذ يقول جادامر: «الهرمنيوطيقا هي فن الإصغاء»(٢٠)(herméneutique est art de entente).

إذن؛ يتجاوز الإصغاء حدود الآلية إلى فضاء الفن بوصفه تعبيراً صامتاً عن مشاركة وجدانية، وعقلية؛ فالناقد عندما يقرأ نصاً أدبيا؛ فإنه يصغي لصوت المؤلف، وينصت إليه؛ رغبة في إعادة صياغة إشكالية النص ومحاورتها، ولا يتم الإصغاء بالشكل المطلوب إلا إذا أمهل الناقد النص حتى ينقضي من الإفضاء بما يعتمل في عالمه الداخلي؛ ذلك أن قطع الناقد لحديث النص قبل أن يفضي إليه بذات نفسه؛هو صنيع يُهجن صواب ما يكشف عنه النص، ويذهب بهجته؛ فقلة تلفت الناقد إلى أجوبة النص، والوعي لما يقول؛ من شروط حسن الاتصال؛ بل إن الإنصات قد يدوم طويلا خاصة في النصوص العظيمة حيث إننا: «نحتاج إلى أن

نتحلل من كثير، وأن نصغي سنوات حتى تبدو أمامنا بعض الكلمات متحدية مثقلة نافرة من القيد والعرف والتجارب السابقة »(٢١).

وإن من أجَلّ مقاصد القراءة النقدية التأني، والأناة في محاورة النص، والإصغاء إليه إصغاء خلاقاً دون قسر، أو تحكم أو اعتراض؛ بما يعني أن نمنح النص جزءاً كبيراً من الثقة لكي يعبّر عن ذاته؛ ولا شك أن الآثار الأدبية الفذة هي أكثر الأعمال الأدبية استجابة لفن الإصغاء، ومراعاة للحظات انتقال الحوار بين الطرفين؛ لسببين أساسيين : أولهما : أن النص الأدبي الرفيع بما يحمله من دلالات عميقة،وكثافة أسلوبية تجعله يستجيب للمساءلة، والمحاورة، والإصغاء؛ ما لم يتجاوز الناقد ضوابط الإنصات، وقيوده .

ثانيهما : قدرة النص على العطاء الدائم، والإفراز الدلالي المتدفق؛ تحتم على الناقد أن ينصاع للنص؛ رغبة في الوعي لما يقول، والإقبال عليه؛ وهكذا: «تكون القراءة أداة نمو وكمال، أداة كسب للإخلاص والتواضع وحسن الإصغاء »(٢٢).

هـ- الاختلاف بوصفه مولدا للتفاعل والتواصل الروحي المُنتج :

و إذا تقررت مكانة الإصغاء في التجربة التأويلية باعتبارها كياناً لغويا؛فإن من أهداف إنصات الناقد للنص، هو الاختلاف مع النص اختلافاً مثمراً يحقق فاعلية القراءة الجادة، ولا يختلف الناقد مع النص شهوة في الاختلاف، ورغبة في المعارضة،والمناوأة؛بل إن الذي يولد حرارة الاختلاف هو شعلة البحث والتنقير والسؤال؛ وقد درج كثير من النقاد على التلذذ بنزوة الاختلاف؛ وسرعان ما تنطفئ جذوته أمام الطاقة الدلالية للكلمات، وقدرتها على السيولة الإيحائية؛

وكثيرا ما يختلف الناقد مع نص بلغ درجة راقية من التشكيل الفني؛ وهو عاجز عن ملامسة حقيقة هذه الصياغة الأدبية؛ فينزع إلى الاختلاف من غير مسوغات لهذا النزوع؛عدا الرغبة في الاستفزاز والاعتداء على نص متصلب عنيد لا يصغي إلا لناقد أمين، وقارئ يدرك جوهر الاختلاف، وماهية المحاورة وحقيقة المساءلة .

وإن الاختلاف المستنير هو رؤية إنسانية للنص باعتباره إنساناً لا نسقا فكرياً ذهنياً؛ والناقد المتمرس هو الذي يدرك حقيقة الاختلاف، وشروطه ودواعيه؛ لا يرفض لمجرد قراءة عابرة دون إجالة نظر، أو لطف تأمل؛ فكثيرا ماتتحرك العوامل الذاتية في القراءة؛ لتعتدي على المبدع أو نصه؛ اعتداءً مجانيا في غياب أخلاق الممارسة التأويلية، وضوابط المقاربة النقدية .

الخاتمة :

والقول الجامع :إن القراءة الأسلوبية ممكنة التحقق في فضاء الممارسة التأويلية من خلال المراقبة العقلية لمسار القراءة، وبعض التجرد، أو الحياد من الأفكار المسبقة؛ وهذا الضرب من القراءة ممكن من أوجه :

١- التزام الناقد باحترام القراءة ومقاصدها وأهدافها، وعدم الاعتداء على حرمة الممارسة القرائية.

٢- تحرر الناقد - ما أمكن - من سيطرة الهواجس الإيديولوجية، والمشارب الفكرية؛ وهو تحرر يفضي إلى إضعاف علاقة التأثير المتبادلة بين الإيديولوجيا، والأحكام المسبقة .

٢- كبح جماح التأويل الإيديولوجي في قراءة النص؛ لعجزه عن تحقيق المعنى، واستكناه دلالات النص.■

الهوامش

١. حسن غزالة ، لمن النص اليوم ؟ للكاتب أم للقارئ ؟ ، مجلة علامات في النقد ، الجزء ٣٩، المجلد العاشر ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ،ذو الحجة ١٤٢١هـ ، مارس ٢٠٠١م ، ص ١٣٧.

٢. حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات عيون ، المغرب ، ١٩٨٤، ص ٦٧.

٣. محمد ربيع الغامدي ، حضور الدلالة وغيابها (وجهة نظر لغوية في قراءة النص) ، مجلة علامات في النقد ، الجزء ٣٩ ، المجلد العاشر، مارس ٢٠٠١م ، ص ٩٠. ينظر المرجع نفسه ، ص ٩٢.

٤. نصر حامد أبوزيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، الطبعة الرابعة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٩٦، ص ٢٠.

٥. مصطفى ناصف ، نظرية التأويل ، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ذو الحجة ١٢٢٠هـ- مارس ٢٠٠٠م ، ص ٢٠٢.

٦. مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، رجب ١٤١٥هـ- يناير /كانون ثان ١٩٩٥م، ص ١٧٥.

٧. onathan Culler , Structuralist PoeticsÅ: Structuralism, Linguistics and The study of literature(IthacaÅ: Cornell UP, 1975 (P, 109 .

8. حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، ص ٧٦- ٧٧.

٩. حسن حنفي ، قراءة النص ، مجلة البلاغة المقارنة ألف ، العدد الثامن ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ربيع ١٩٨٨، ص ١٩.

١٠. Umberto Eco, Les Limites de L interprétation, (1990 Italien) traduit par Myriem Bouztter,1992, édition Grasset, Paris,1992, P,43.

١١. Ibid. ,P 43.

١٢. Ingarden Roman, The Literary Work of art , Evanston, Northwestern ,University, Press,1973, P , 355.

١٣. مصطفى ناصف ، نظرية التأويل، ص ٨١.

١٤. I. A. Richards, How To read a page: a course in effective reading with in Introduction Teahundreg Work (New York: Norton,1942), PÅ, 93

١٥. بول ريكور، النص والتأويل ، ترجمة منصف عبد الحق ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد السادس ، خريف ، شتاء ، فاس ، المغرب ، ١٩٩٢، ص ٤٢.

١٦. ق.ي.خاليزيق ، التأويل ، ترجمة عمر ألتنجي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٥٤/٥٥، جويلية أوت ، ١٩٨٨، ص ٩٧.

١٧. Gadamer , Hans. George , Vérité et Méthode , édition du seuil ,pour la traduction Française, paris ,1976, et Avril 1996, P, 298.

١٨. عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ذو الحجة ١٤١٧هـ - إبريل /نيسان ١٩٩٨، ص ١٠٥.

١٩. سعيد بنسعيد ، الإيديولوجيا والحداثة (قراءات في الفكر العربي المعاصر) ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٧، ص ٤٠.

٢٠. Gadamer .H.G. L'art de comprendre, Herméneutique et tradition philosophique traduit de L'allemand par Marianna Simon, éditions, aubier Montaigne, Paris, 1982, P ,147

٢١. مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل ، ص ٧٧.

٢٢. المرجع نفسه، ص٢٨٩.

تنويه

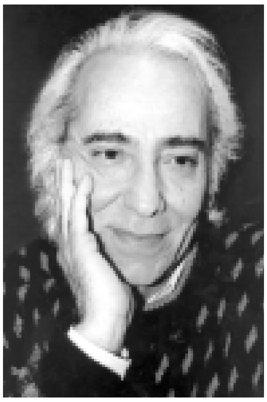
جاء في العدد السادس (السابق) في هامش الصفحة رقم ٨٢ أن الكاتبة (وجدان عبدالإله الصائغ) هي روائية من سوريا، والصواب هو أنها روائية وقاصّة من العراق، لذا لزم التنويه.



ملف البريكان

إعداد: محمد الأسعد

١– شرارة على حدود الأبد (دراسة في تجربة البريكان).
٢– محمود البريكان يتحدث عن تجربته مع الشعر الحر.
٣– كلمة البريكان بمناسبة ازاحة الستار عن تمثال السياب.
٤– رد البريكان على مقالة الاحتكام بالاسرار.
٥– كلمات نقدية.
٦– قصائد بريكانية مختارة.



محمد الأسعد

شرارة على حدود الأبد

دراسة في تجربة محمود البريكان الشعرية

محمد الأسعد *

بعزلته وابتعاده عن الوسط الادبي، وانشغاله بقضايا ومصائر يؤمن انه لايستطيع مواجهتها الا وحيدا، لم يترك محمود البريكان (١٩٣١ – ٢٠٠٢) لنقاده سوى القصيدة، أي لم يترك سوى فن الشاعر وطريقته الفريدة التي يستطيع بها مواجهة العالم وتحرير ذاته. أما فضول عدسات التصوير واعلانات الصحف اليومية فقد كان موضع تندره الدائم واستخفافه، بل وسخريته الجارحة.

لايتعلق الأمر بنهج سيجد الناقد أو القارىء نفسه مجبراً على اتباعه بعد وفاة الشاعر فحسب، بل ويتعلق أيضاً بنهج وجدنا أنفسنا جميعا، نحن الذين لسنا طرفاً من تجربته الشعرية، مجبرين على اتباعه حتى خلال حياته.

هل كان الامر مصادفة أم تصميماً مسبقاً من الشاعر على أن لايتمثل في أذهاننا الا بوصفه عملاً ابداعياً قبل كل شيء ؟ وانه توارى لهذا السبب عن الانظار والتجمعات منذ الخمسينات خالقاً بذلك، ودون أن يقصد، أسطورة حية؟

مراجعة تصور البريكان للشاعر، ولذاته هو بوصفه شاعرا، توحي بانه كان واعياً بما يفعله، وانه اتخذ قراراً باتاً بأن لايترك سوى القصيدة عارية من كل الاسقاطات الخارجية. لأن للقصيدة اذا أرادت البقاء أن تنهض بنفسها، وللشاعر الحقيقي اذا أراد تحقيق انجازات باقية أن يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة او عبرها، أي الى ما يتجاوزها. الشاعر الحقيقي، على حد تعبيره، مغامر يراهن على المستقبل، وينزع الى شيء أبعد من الراهن واكبر من الموجود، تقوده خريطته مثلماً تقود الصوفي حدوسه، واثقاً بأن الاجيال القادمة ستنصفه. شهوده ليس من

* شاعر وناقد من فلسطين.

جايله بل قصيدته التي ستحيا بعده.

وكم كان يصاب بالدهشة حين ينسبه ناقد الى مجموعة أو أقرباء. وكم كان يستغرب أن يمنحه ناقد هوية ليست له. وكم كان يتألم حين لايستطيع ناقد استكشاف موقفه واعطاءه حقه من الوضوح ؛ موقف الإدانة القاسية لوضعية ثقافية تسيء بالجملة الى القيم الثقافية الرفيعة، وتميل الى تسطيح الأعماق وتحويل الفكر الى نشاط استعراضي. لقد كان مؤمناً ايمان صاحب رسالة برسالته بأنه لا يمكن أن يتم ابداع حقيقي الا بالقفز فوق هذه الوضعية، وتجاوز تام لمنطلقاتها، وقبل كل شيء وبعد كل شيء أن يكون المرءُ حيا ملء الحياة.

في أواخر ثمانينات القرن الماضي، وفي سياق انتاج وعي شعري جديد يقوم على شواهد مغيبة، فكرتُ باستكشاف تجربة البريكان التي التقيت بها في مطلع الستينات عبر قصائد قليلة لافتة للنظر، وشخصية أقل ما يمكن أن يقال فيها أنها حية وغامضة ويقظة على تيارات العصر ومايموج في أعماقه. فوضعت أمامي هدف الرحيل الى مدينة البصرة حيث يقيم الشاعر، واجراء حوار مطول معه عن سياق حركة تجديد الشعر العربي الحديث بجوانبه الفكرية والاجتماعية والسياسية التي عاشها الشاعر. كنت معنياً في الحقيقة بما هو أوسع : بنقد مراحل التجديد الشعري من دون الاكتفاء بالمصادر التقليدية (الصحف المطبوعة والمجموعات الشعرية وأقوال الشعراء الذين يتصدرون الواجهات الاعلامية ونقادهم). وتعزز لدي هذا الميل بعد اطلاع موسع على هذه المصادر التقليدية المعلنة، واكتشافي لما يمكن أن اسميه مناطق الصمت على خريطة الابداع الشعري. واعنى بها تلك المناطق التي احتشدت بالممكنات الثقافية ولم يتح لها أن تتفتح في أجواء ثقافتنا، إما بسبب القصور الثقافي الشائع، أو بسبب الميل الى السهولة، أو بسبب هيمنة المفاهيم المغلوطة على وسائط الاعلام، فظلت شبه مضمرة ومنسية ومكبوته رغم انها كانت تلتمع بين الحين والآخر في هذه المنطقة أو تلك. كنت أبحث إذن عن الشرارات الضائعة وسط هرج شعري وإعلامي لا يحمل من الشرارات وهجها وان انتحل ألوانها، ولا يحمل من الإبداع مساره وإن انتحل اسماءه.

هذه الرحلة لم يقيض لها أن تتم، ولم تتم مشروعات نقدية أخرى كنت في سبيلي الى مباشرتها، بسبب الغزو العراقي للكويت، وتشردي لبضعة أعوام في العواصم الاوربية بحثاً عن المأوى والطعام، وعن زاوية صغيرة في هذا العالم يمكن ان يسند الانسان فيها رأسه بعيداً عن هواجس ومفاجآت الترحيل والابعاد والبحث عن مكان جديد، فأنا لاجىء فلسطيني لا أحد يسمح له أن يقف على قدميه.

وظل لقائي بالبريكان أمنية في النفس، وظل مشروعي فتح صفحة مجهولة من صفحات شعرنا الحديث بعيد المنال.

الثقافة العربية السائدة لاتعترف بوجود المجهول والمنسي والمكبوت، ولاتعترف بالذاكرة الإبداعية أيضا، هذا ان اعترفت بأي ذاكرة من أي نوع. انها لاتسمح بمراجعة ونقد ماتم تثبيته من أنساق ومواضعات في ظل هيمنة المتمكنين من وسائط سياسية وثقافية واجتماعية، أو أكاذيب ثبتها التكرار. إنها ثقافة لاتعترف بوجود حفريات المعرفة، أو أي علم خطر من هذا النوع يمكن أن يقوض الرسمي والقار. ومحمود البريكان ذاكرة، وذاكرة أغنى مما يمكن أن نجد في ثقافة الاستعراضات والغناء المريح، لأنها ذاكرة الغريب والمغترب في وسط لم يتعرف على نفسه بعد، بل ويأبى أن يتعرف على نفسه.

اليوم، وبعد وفاة الشاعر في حدث عرضي عجيب (الموت على يد لص سارق) أجد نفسي في مواجهة المهمة نفسها، ولكن وفق شروط تمليها حياة الشاعر البعيدة عن الاضواء، وقناعاته التي حولته إلى نص مجهول. ومالم يُكتشف للشاعر دفتر مذكرات، ومالم تنشر مجموعاته الشعرية وكتبه النثرية كاملة، سيظل ما أقدمه تقريراً مؤقتاً حدوده واقعة انني لم أصل الى الشاعر وذكرياته، ولم تتجمع لدى قصائد كافية،

ولاتتعدى لقاءاتي الشخصية به أصابع اليدين عددا، كان مستمعاً فيها أكثر مما كان متحدثا. وأتساءل بداية : هل كان البريكان نصاً مجهولا؟

لأبدأ بهذه النزعة الى الانعزال والتوحد والابتعاد عن الاضواء، وهي أكثر الوقائع وضوحاً في شهادات مجايليه واصدقائه القليلين. فلماذا كان على الشاعر أن يؤمن أنه لابد من الوحدة لمواجهة العالم؟ ولماذا هذا الايمان بأن على الشاعر أن يكون متفرداً في هذه المواجهة؟ ولماذا المواجهة أصلا؟

ينتمي الشاعر عائلياً الى أسرة نجدية تسكن بلدة الزبير (تبعد عن البصرة الحديثة حوالي ٢٠ كليو متراً جنوبا). وهي بلدة تقع على حافة الصحراء، وما بعدها ليس سوى صحراء الجزيرة العربية الهائلة. وليس هذا هو مايميز الزبير عن بقية المدن والقرى العراقية المجاورة فقط، بل وتميزها أشياء أخرى : أن لها طابعاً تقليدياً محافظاً نشأ معها منذ ان اختطها الفاتحون العرب، فهي ذاتها البصرة القديمة، وفيها يقع سوق المربد الشهير، واليها ظلت تتوافد قوافل الجزيرة العربية حتى عقود قريبة، أي قبل أن تنشأ الدول العربية الحديثة وتتوزع العرب، بداةً ومتحضرين، هذه الدول القائمة. وظلت هذه البلدة محافظة على طوابعها العتيقة حتى سبعينات القرن العشرين. فمبانيها ظلت هي المباني الطينية بأنماطها المعمارية المنتشرة في مناطق شمالي الجزيرة العربية، وسككها لاتزال هي سكك البصرة القديمة الضيقة التي تحمل اسماء العائلات أو القبائل التي نزلتها، ولا زال لباس أهلها لباساً مميزاً يذكر بلباس سكان نجد لاسكان جنوبي العراق. وحتى اقتصادها لم يبتعد كثيراً عن اقتصاد القوافل التجارية القديمة اذ ظل اقتصاداً تجارياً (يعمل معظم سكانها بالتجارة). وظلت القوافل تأتيها، مع فارق واحد، وهو انها الآن قوافل مهربين يمتطون الخيول ويتسللون عبر الحدود الدولية خلسة ببضائع نادرة من الكويت والسعودية.

وأميل الى الاعتقاد بأن هذا القدم، على خلاف جِدَّة المدن المجاورة الحديثة النشأة، وهذا النمط السكاني المتميز وسط سكان المدن الاخرى، خلق تركيبة نفسية (فكراً ووجدانا) تميزت بالانعزال، وخلق نزعة الحفاظ على التقاليد القديمة خشية الذوبان في المحيط الذي يبدو غريباً من عدة وجوه، بدءا من اللباس ونمط المعمار والنشاط الاقتصادي ووصولاً الى المذهب الديني (سكان الزبير الاصليون سنيون قاطبة). وتعززت نزعة الانعزال هذه بظهور المملكة العربية السعودية على أجزاء كبيرة من الجزيرة العربية وعودة الحيوية الى روابط الأسر الزبيرية بامتدادتها في نجد والحجاز، وانتشار دعاة المذهب الوهابي منذ القرن التاسع عشر على أطراف الجزيرة العربية بين المدن والقرى. وتوج هذا الإحياء بتوصية الملك عبدالعزيز بن سعود الخاصة بمنح من يرغب من أهل الزبير الجنسية السعودية (شرط اثبات أصوله النجدية). وهو اتجاه كان قد بدأه مبكراً حين كان سلطاناً على نجد يقوم بتوزيع شهادات الجنسية على المهاجرين من نجد الى مختلف البلدان العربية.

هذه العناصر ساهمت في اعتقادي بطبع نفسية شاعرنا البريكان بأول طوابع النزعة الى الانعزال عن المحيط العراقي الذي عاش في خضمه، وعن الوضعية الثقافية هناك، وان يكن ليس الطابع الوحيد. فهناك طوابع لاحقة ستفرضها تجربته الثقافية، وردود فعله في سياق الاتصال بالآخرين، والمستويات الفكرية التي تطلع اليها ولم تكن مما يتوفر حوله. وأعني بهذا منابع تجربته الروحية التي تتخطى محيطه ومحيط الثقافة العربية بمجملها نحو محيط عالمي أوسع، تلك التي عزلته حتى عن الوسط الثقافي العربي. صحيح ان هذه المنابع البعيدة كانت في متناول مجايليه أيضا، ولكن حصيلة الموقف الشعري والوجودي لاتحددها هذه المنابع وحدها، بل وبنية كل فرد على حدة ومحيطه الذي نشأ فيه. ومن هنا نرى أن هذه العزلة الروحية تهيأت أسبابها وكوامنها قبل اطلالة الشاعر على أفق الثقافة العالمية التي ستزوده بالوسائل والمبررات لتوطيد تجربته ووجوده في فضاء آخر.

النشأة في هذا النمط من المدن، وفي ظل شروط اجتماعية وثقافية واقتصادية متميزة قد تدفع إلى الحإساس بالتميز والاختلاف، إلا أن هذه النتيجة ليست حتمية، فقد يختلف تأثير الخصوصية بين فرد وآخر ؛ قد تطمسه عند بعض الأفراد عناصر جمعية أشد نفوذا، وقد تعززه عناصر أخرى، ويظل مجرد ممكن بين ممكنات عديدة (دالة موجة) تحدد تمثله في هذا النمط الحياتي أو ذلك عوامل تطرأ على مجرى تطور الشخصية لا يمكن حسابها بدقة. ومع ذلك لا يسعنا إلا أن نلاحظ آثار هذا الممكن في شخصية محمود البريكان وشخصية مجايل آخر له من البلدة ذاتها هو نجيب المانع الذي شابت حياته كمثقف عزلة من النوع ذاته حتى وفاته. ولا زالت آثار خصوصية النشأة في البصرة القديمة، وفي هذا الوسط الاجتماعي الذي يحتفي علنا لاموارية بأصوله النجدية، تطبع بطوابعها غالبية أهالي الزبير.

ولعل ما قرر هذا المصير لمثقف نشأ في ظل مثل هذه الشروط، ومصير المثقف الذي يختار العزلة ومواجهة العالم وحيداً من دون استناد الى رأي عام وجمهور أو مؤسسة عامة، شيء مضاف من قيم ومفاهيم ليست مما هو قائم في الجو الثقافي العام، أو ليست مما ورثه هذا الجو من ماضيه، بل جاءت من عوالم ثقافية أخرى وتمكنت من نفس هذا المثقف وأصبحت مثلاً يحسب حسابها في كل مايأتيه من سلوك أو تفكير، واعياً أو غير واع، رغم اننا ندرك ان البريكان كان على وعي بمصادر وعيه وموقفه ومثله وأحكامه.

هذا الذي نقوله قد يبدو غريباً للوهلة الأولى، ففي بغداد الاربعينات كانت تتدافع موجات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية، وتعلو الاصوات بما لايدع مجالاً للخاص وسط توق عارم للتجدد، مشترك ومبثوث يتناول كل شاعر منه ماشاء، بل ويتبارى الشعراء للأخذ به زرافات ووحدانا، وتمتزج الموجات بما كانت تحمله الى الوسط الثقافي المجلات والكتب القاهرية والبيروتية حاملة النبأ الجديد : ثورة الشعر الحديث.

فكيف يمكن أن ينعزل أفراد أو فرد من بلدة نائية مثل الزبير في وقت غلبت فيه هذه الموجات مجتمعاً وشاركت في نسج علاقاته وأفكاره وتطلعاته ونمّطت توجهاته الثقافية والاجتماعية؟

ربما لهذا السبب ذاته، أو على الرغم من مظاهره، كان الموقف الثقافي يدفع الى التفرد، والى البحث عن الطريق الخاص والصوت الخاص. ان احتشاد ساحة من الساحات بالعديد من الاتجاهات والميول والنزعات يمكن أن يكون حافزاً على المشاركة في الطقس الجماعي والبحث عن هوية عامة، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً حافزاً على التفرد، ومانعاً لسيادة الاتجاه اللاشخصي في التفكير عند من يأتون الى الجماعة من خارجها. فاذا اضفنا الى هذا الانفتاح الموثق والاكيد على الثقافة الغربية (فناً وأدباً وموسيقى وسياسة ونقداً وفلسفة) نجد أن فرص التفرد (الذي يستتبع الانعزال حتماً) كانت متاحة نظراً للهوة الواسعة بين ثقافة عربية تقليدية وثقافة غربية حديثة طرحت عنها ثياب التقليد والاتباع منذ بضعة قرون، فما بالك بالنسبة لمن هو ذو استعداد بحكم نشأته وانتمائه لالتقاط ما يفرده ويميزه؟

في بغداد الاربعينات ومطلع الخمسينات وفي جامعاتها بخاصة، وعلى يد العائدين من البعثات الدراسية في العواصم الغربية، نشأ جيل جديد متقارب الاعمار من شعراء الحداثة مختلفي الاتجاهات الفكرية والمطامح، تجد بينهم أشباهاً لشعراء الثورات الاشتراكية، واشباهاً لشعراء الحي اللاتيني المشردين، وأشباهاً لشعراء الرومانسية ما بين الحربين، وأشباهاً لشعراء أوائل القرن الذين ارتدوا مسوح الوعظ والتعليم، وتجد بين هؤلاء أشباه التوفيقيين الذين أخذوا من كل طرف بنصيب. ولكن المؤسف ان هذا الجو الثقافي بكل نزعاته لانجد له صورة متكاملة وجامعة في ماخلفه الشعراء والباحثون والنقاد من شهادات، فقد كان الصراع على أشده بين الاتجاهات الفكرية التي طغت عليها المواقف السياسية طغياناً كبيراً في اواخر الاربعينات ومطلع الخمسينات،

ولاتتيح الوثائق المتوفرة الا خيوطاً منعزلة ومنفصلة من النسيج الكلي، بحيث يخيل للمتابع أن كل شاعر أو ناقد لم يكن يرى من الكل الأكبر الا زاويته أو التفصيل الذي يعنيه أو الجوقة التي يواليها، فينقله إلى الاجيال التالية وكأنه الكل الكبير. ونلمس هذا بخاصة في حديث التجديد الذي ألم بالقصيدة وانتقل بها من القصيدة التقليدية الموروثة إلى القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة). فعلى الرغم من الشواهد المتوافرة على أن بدايات تحرر القصيدة من أشكالها التقليدية (الجارية مجري معلقات العصر الجاهلي) ظهرت في عدة بلدان عربية في وقت واحد معا، في لبنان ومصر على وجه التحديد منذ منتصف القرن التاسع عشر فصاعدا، ثم انتقلت متأخرة الى العراق في أواخر الاربعينات، الا أن الشعراء والنقاد العراقيين شغلوا أنفسهم في توزيع أدوار الريادة والصراع حولها. لقد اخفوا منابعهم التي صدروا عنها، بل وتنكر بعضهم لبعض، وانهمك كل فرد منهم بنحت تمثاله المستقبلي وإخفاء آثار ازاميل المجايلين في بغداد والعواصم العربية الاخرى، الا من عبارة هنا أو هناك لا تنير للباحث طريقا، ولاتمنح للحركة الشعرية معنى الكل الكبير.

لم تكن الكلية مما يخطر ببال الساعين الى التميز على صعيد الاتجاه السياسي وعلى صعيد الإبداع الأدبي، لأن الاحساس بالكلية يتولد من نظرة الي الوجود أعمق لاتراه صراعاً بقدر ماتراه تكاملا، ولا تراه أحادي الوجه بقدر ما تراه متعدد الوجوه. وحتى حين يحاول باحث التقاط قطع الوجود المتشظي كما تظهر في كتابات قبائل الشعراء واحداث تكامل من نوع ما، أو تكوين مشهد يتجاوز الافراد، فلن تسعفه الشهادات المتوافرة، فقد طُمست التفاصيل وغابت صورة ذلك العالم كما عاشه الشعراء الافراد حقا، وماظل منه سوى ما التقطته أذ هانهم مختصراً ومجزءا.

إذن، أين سنجد صورة البريكان؟

هل نجدها في ذاكرة من تحدثوا عنه بوصفه أهم شاعر عراقي (السياب) وبوصفه الاكثر تطرفاً في التجديد (طهمازي) وبوصفه معلماً (سعدي يوسف)؟ أم في تعليقاته المنقولة عنه على لسان غيره ممن اقترب منه فجاءت تعابير منقوصة اختلط فيها قصد الشاعر بمستوى فهم الناقل وقدرته على الاستيعاب؟

اننا لن نجده في شيء من هذا، بل في ما اختاره ان يكون صورته : في مقالاته القليلة التي ظهرت في فترات متباعدة، وفي قصائده القليلة المنشورة. وهذا هو الاساس الذي أراد لنا الشاعر ان نبني عليه صورته، وهو ماراهن عليه بقوة مبعثها إيمانه الفريد بقيم عزيزة المنال في محيطه الذي عاش فيه.

قبل أن أتحدث عن القيم العزيزة المنال، والتي استمدها الشاعر من قراءاته الموسعة في الثقافة الغربية المعاصرة، والفلسفية منها بخاصة، والتي ترسخت بسبب بيئة البصرة القديمة الدافعة الى الاحساس بالخصوصية، وبالتطرف في الانعزال الذي أشرت اليه، سيكون من المفيد تقديم لمحة عن القيم الشائعة التي رأى البريكان في الخمسينات أنها «تسيء إلى قيم الثقافة الرفيعة») البيان – يناير ١٩٦٩).

في اواخر الأربعينات واوائل الخمسينات (وهي الفترة الاساس في تكوينه كما أعتقد) لم يكن البريكان معزولاً عما يجرى في الوسط السياسي والثقافي، لا العراقي ولا العربي بعامة، بقدر ما كان مراقباً للمشهد يطل عليه من نافذته لا من نافذة سواه.

بصرة تلك الأيام، وهي ميناء نفطي مزدهر ومقر شركة تمور تستثمر ما يقارب ١٦ مليون نخلة، احتشدت بالمطبوعات القادمة من العواصم العربية الاساسية، وبخاصة بيروت والقاهرة، وبالريفيين وبقايا أعيان العصر العثماني، كما احتشدت بالاجناس القادمة على ظهور السفن سواء أكانت حديثة أم خشبية عتيقة من سواحل الهند والخليج العربي. ولذا لم يكن غريباً ان نصادف مقالاً لمحمود عباس العقاد يرد فيه على قارىء كتب اليه من قرية نائية في جنوبي العراق، ولا تستولي علينا الدهشة اذا رأينا المقاهي المنتشرة على امتداد شط العرب تشهد

نقاشات أدبية وفنية بين البريكان والسياب وسعدي يوسف وآخرين من أدباء البصرة الشبان محورها ماكانت تنشره الصحافة القاهرية والبيروتية. لقد كان العالم في أعقاب حرب عالمية، ولم يكن العراق بعيداً عن آثارها الجانبية، بل كان يتموج بالتطلعات والرغبات والطموحات السياسية والثقافية والاقتصادية للخلاص من نظم بالية في كل جانب من جوانب حياته. ولكنه لم يكن عالماً واحدا. لقد كان عالماً واضح التشظي بين ريفيين فقراء اتيحت لهم فرصة التعليم لأول مرة، وبين سكان مدن تخللت أشعة العصر نوافذ بيوتهم العثمانية الادوات والازمنة، وبين برجوازية ثرية تسنمت مناصب ووظائف سياسية واجتماعية في دول انشأتها الادارة الاستعمارية لادارة مناطق نفوذها، وبين عمال نفط ومشروعات اقتصادية نزحوا من الريف ايضاً وعاشوا على هوامش المدن ودورة حياتها الجديدة في أكواخ من القصب.

وعكس كل هذا نفسه قلقاً وتوتراً ومطامع في نفوس المحرومين القادمين الى احتلال اماكن لهم بالتعليم والثقافة والجدارة الشخصية والتجمعات الحزبية، وتوجساً في نفوس الوارثين المستقرين في ألقاب ووظائف هيأتها لهم أملاكهم الاقطاعية والتجارية الموروثة عن العصر العثماني. بالطبع كان مصدر التوتر أكثر من مجرد انقسام طبقي، واكثر من مجرد طموحات المتعلمين الجدد، كان التوتر وجودياً موضوعه اختراق النظام الغربي للحياة العربية بوجوهه المتعددة: احتكاراته النفطية، وتسلطه على الحكومات والادارات التابعة، وقيام قاعدته الارهابية اسرائيل التي نجح في زراعتها في فلسطين، وثقافته أو ثقافاته بالاحرى، بكل ماحملته من ميول ماركسية وقومية ووجودية، وفنونه وآدابه واشعاعه المبهر المتواصل منذ القرن التاسع عشر: اشعاع التنوير والتحديث من جانب وظلمة البربرية والهمجية الكالحة من جانب آخر. وتغلغل هذا الاشعاع بجانبيه المتناقضين في الجغرافية العربية شيئاً فشيئاً وصولاً الى أبعد نقطة فيه مستثيراً حساسية جديدة.

وهكذا كان من المنطقي أن تعيش بغداد ما عاشته القاهرة وبيروت قبلها بعقود طويلة، وان تنبعث فيها قضايا التجدد والإحياء، وان في ظروف مختلفة، أعني في ظروف بداية الحرب الباردة بين الدول الاستعمارية المهيمنة والنظم الاشتراكية.

وتعكس صفحات مجلة شهيرة آنذاك هي مجلة «الاداب» البيروتية ملامح هذا التوتر والقلق والتطلع والطموح والتوجس على صفحاتها. فقدكانت منبراً جديداً بكل معنى الكلمة جامعاً لشتى التيارات الثقافية، غيّر مفهوم المجلة الثقافية ذاته ومعنى الثقافة في الاذهان، فنقلها من مجلة الأدباء التقليدية الى مجلة المثقفين: سياسيين ومتفلسفين ونقاداً وشعراء واجتماعيين، وحوّل اتجاه الثقافة نحو الكل الكبير بوصفها نتاجاً للفكر بكل جوانبه الفنية والأدبية والسياسية والاجتماعية. وترافق ظهور هذه المجلة التي شهدت صفحاتها أوائل القصائد الجديدة المهمة مع بزوغ المحاولات الناجحة في تجارب الشعر الحر، وغياب المنابر التقليدية التي تغذى عليها المثقفون العرب حتى ذلك الوقت، وأعني بها مجلات مثل «الرسالة» و«الثقافة» وشيوع نبض جديد أخذ شيئاً من حيوية القرن وبدأ يضيف اليه. صحيح أن المجلات المحلية العراقية شهدت ظهور الاسماء الجديدة، السياب والبريكان والبياتي وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي واكرم الوتري وآخرين إلا أن ظهور مجلة عربية جامعة كان حدثاً بارزا، وكان ميل كفة الميزان باتجاه بيروت حدثاً له دلالته يؤذن بقطيعة مع تيارات ثقافة النهضة الاولى التي اضطربت في القاهرة زمناً ورسخت رموزها ومعاييرها.

في وسط هذا التجاوز للمحلي الى العربي ثم الى الدولي يمكننا أن نشعر بالكيفية التي تلقى فيها البريكان أفكاراً من نوع تلك الافكار التي ترى وظيفة الادب أن يشغل قارئه عن نفسه وعما حوله ومن حوله (طه حسين) أو أخباراً من ذلك النوع الذي يتحدث عن الشاعر بشارة الخوري وهو يتلقى هبة أميرية مثلما كان يتلقاها شعراء البلاط العباسي، او الدعوة الى

استبعاد صور الشقاء والتعاسة والاحزان التى تطلقها نازك الملائكة في وسط يجتاحه الشقاء والعجز والعقم، أو شعراً لا زال يحاكي شعر الندماء والمهرجين، ثم هذه الاحاديث عن أزمة الأدب تارة وعن ضعف النزعة الانسانية في الأدب العربي الحديث تارة أخرى في غيبة مطلقة لحرية الفكر والعجز عن انتاج شيء ذي قيمة، وانتحال يكاد يكون قانوناً لمفاهيم ومدارس واتجاهات وأدوار شعرية.

إن شاعراً تجتذبه قراءات في الثقافة الغربية ومفاهيمها وفلسفاتها آنذاك، وينجذب الى الموسيقى الكلاسيكية، وتتوالي أمامه صور الضحالة الشائعة وهو يتنقل صامتاً بين البصرة وبغداد ودمشق وبيروت والكويت،لا بد ان ذهنه انشغل بعبء ماتكشف له من عوالم ومعايير جديدة للابداع والخلق والحياة هي غير مابدأت تعتاده حتى حركات التجديد الثائرة في هذه الزاوية أو تلك من دون ان تصل الى الصورة الكلية: ان حياة تفتقر إلى النضال وإلى تدمير البنى البالية لا يمكن ان تنتج شيئاً خلاّقا، وإن مجتمعاً لا ينخرط في حركة حياة نضالية يواجه فيها انهياراته وخرائبه لن يهتدي الى الوان عذاباته، وسيظل تائهاً ينتحل هذا الوجه أو ذاك بلا نهاية.

جاء في مقالة حملت عنوان «تلك الازمة» نشرتها مجلة «الآداب» غفلاً من التوقيع في ابريل ١٩٥٤: «هنالك حقيقة بسيطة لم تعص على الانسان الحجري، ولم تزد تعقيداً على مرّ الاجيال، غير انها لم تجد منا الصدر الذي يستقبلها، لذا انزوت عنا تاركة إيانا نتلمس المستند دون جدوى. وهذه الحقيقة هي اننا يجب ان نناضل لنحيا، وان متع الحياة العميقة بجميع ماتنطوي عليه تتسلسل في حياة نضالية يقودها الفرد أو الجماعة». وتساءل الكاتب المجهول : «أية حياة نضالية نقودها في هذه المرحلة التاريخية المليئة بمستوجبات النضال ضد العادات، ضدالتقاليد، ضد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، ضد الموجات السياسية، ضد القصور الثقافي الضارب أطنابه في عالمنا العربي؟ أية رسالة نحملها ونتوجه اليها بكياننا كاملا، ونفنى فيها لنجعل من حياتنا بكل دقائقها ومظاهرها شيئاً ذا معنى؟».

وشعرت منذ القراءة الأولى لهذه المقالة ان فيها شيئاً من البريكان ومن صوته المألوف في الخمسينات، ومن أسلوبه في التفكير الذي لمحته لمحاً خلال أحاديثي معه، بل وحتى طريقته في صياغة محاكماته الفكرية. وانتابني شبه يقين انه صاحب هذه المقالة.

لقد كان يشدّد في أحاديثنا على ضرورة أن تتعدد اتجاهاتنا ولكن ايضاً على ضرورة أن يكون لنا طابعنا الخاص، ولعذاباتنا التاريخية لونها الخاص فكراً وسلوكا. وأجد في أكثر فقرات هذه المقالة دلالة على تفكيره شيئاً من لغة اكثر الفلاسفة تأثيراً فيه، وأعني نيقولاي برديائيف، ذلك الذي يعتقد أن «الحب والتعاطف ليسا وحدهما ما يساعد على تحصيل المعرفة، بل ويساعد العداء والكره أيضا».

تقول الفقرة: «نريد أن نحل أزمة الادب؟ اذن علينا ان نكون في الطليعة النضالية مع إعطاء هذا التعبير شموله الكامل، فنحارب في حقول العائلة والمجتمع والسياسة، في جميع الحقول وحيث نري مجالاً للجهاد. لنعط عواطفنا القوة الكافية لتصبح سيلاً جارفاً بدلاً من أن تكون الواناً باهتة تلصق فينا لصقا.لنتعلم الحقد والكره والحب، ولنر في تغذية هذه العواطف سعادة منشودة. لنحطم ولنفن في التحطيم، ولنبن ولنفن في البناء، ولنتخذ في جميع هذه الاحوال طابعا».

ان الانتباه الى طريقة المحاكمة : «نريد.....؟ اذن علينا...» تذكر القارىء فوراً بطريقته في كلمته أمام تمثال السياب «هل تحبون إحياء ذكرى الشعراء الذاهبين؟ هذا ولاشك جميل، واجمل منه ان يكون الشعر جزءاً من نسيج حياتكم». وتذكرنا التعابير التي تشدد على ماهو كلي وشامل، وعلى النضال ضد الأوضاع الداخلية والقصور الذاتي والمهمة الرسولية بحديثه عن محنة الشاعر و «معركته مع المسخ الكامن في قلب الانسان» الكلمة نفسها).وتحيلنا ايضاً الى ما ورد في رده على عبدالرحمن طهمازي حين أكد «ان

الشاعر الفج يتسلّى بصفع المجتمع أما الشاعر الناضج فيهتم بتعرية أعماقه خلال مجاهدة ذاتيه لسبر الواقع».

هذا القرب الحميم بين أسلوب المحاكمة في هذه المقالة واسلوب مقالاته، واستخدام الفاظ تتكرر في أحاديث البريكان، بالاضافة إلى لب الموقف الثائر، بل والمتطرف في ثورته في ذلك الزمن، والعناية بكشف غرابة الحاضر، والوصول الى أقسى الإدراكات والادانات، يجعلني أضع هذه المقالة في سياق رده على الوضعية الأدبية والاجتماعية والسياسية التي لم يستطع التلاؤم مع متطلباتها لا ماضياً ولاحاضراً على حد تعبيره. ويجعلني أضعها في سياق هذا الموقف الذي حير الكثيرين: موقف العزلة المضيئة التي هي ليست عزلة، بل مجاهدة للتغلب على العزلة باتصال وثيق بالحياة على مستوى اكثر عمقا، وهو ما سينكشف في قصائده على شكل توق لاستشراف الوجود من موقع يعلو على الزمن أو يتغلب عليه بالأحرى، بفعل إرادة الحياة والرؤيا اللازمنية أو ما يطلق عليه مرة «اختراق الأزمنة» ومرة «التحديق في وجوه الأزمنة». إنه يشدد على انشغاله بالحياة والإبداع في أكثر من مناسبة، فما الذي يعنيه هذا؟

اعتقد أن فهم أصول هذا الموقف المتفرد بين مواقف الشعراء العرب في مطلع الخمسينات يتطلب عدم تعليق أهمية كبيرة على تأثر الشاعر بالفكر السياسي الماركسي الذي كان الاكثر بروزاً في الاربعينات والخمسينات بين المثقفين العرب. وذلك ان هذا التأثر وان برز خلال حياته القصيرة في الكويت (١٩٥٣ - ١٩٥٩) اثناء مناقشاته مع رواد النادي الاجتماعي الثقافي هناك كما أخبرني أحمد النفيسي رئيس تحرير مجلة «الطليعة»، الا انه سرعان مابدأ يذوب في موجة أكثر عمقا، فيأخذ من هذا الفكر نزعته الانسانية مثلما فعل برديائيف، ويرفض أن يقرر الواقع الاجتماعي معنى الحق والعدالة، ويضعها مثلماً يضع قيم الخير والجمال في استقلال كامل عن صراع البشر الطاحن ومصالحهم. إن هذه القيم كما يتضح في قصيدة «القوة الطاردة» هي التي تقرر موقفه من الواقع الاجتماعي :

ليس الحب مستحيل
ولا الجمال خدعة، ولا ندى السحرْ
خرافة، لكن يفيض مرقص البشر
بالعنف والعويل

من هنا يند شعر البريكان وفكره عن التفسير الأحادي بالمذهب السياسي، أو أي تفسير آخر من التفاسير الاجتماعية والنفسية التي اتخذها نقاد الخمسينات منهجاً في تحليل شعر شعراء من أمثال نازك الملائكة والسياب والبياتي على سبيل المثال، ويطالب بتفسير ملائم اكثر التصاقاً بقصائده، فهي لم تكن عواطف وأفكاراً بقدر ما كانت تجارب روحية، أي أنها تنبع من منابع تهبط على الواقع النسبي والزائل، لتكشف عن نسبيته وزواله وغرابته على حد تعبيره، أو اللا معقول الكامن فيه، كما يكشف تحويره لبيت المعري : «تعب كلها الحياة...» ليصبح لديه «عبث كلها الحياة...») ذكره مهدي عيسى الصقر - الخليج الثقافي ١٦ أغسطس ١٩٩٩). أعني أن الشاعر المشغول بالكوني والشامل أو الجوهري، في كل موقف ولمحة وصورة ومظهر من مظاهر الحياة البشرية، كان معنياً بالكشف عن الأبدي واضاءته، مأخوذاً بهذا الابدي، وان لم يتخذ صورة محددة في ذهنه. صحيح ان المعبَّر عنه لدى البريكان جزء من الظاهرة، ولكن مايجربه هو الواقع الباطن الذي يتجاوز ما يعبر عنه. الواقع الذي قد يكون شعوراً كونياً شاملاً بحضور يتحقق نتيجة حالة إدراك يتوحد فيها الشاعر بالمصائر والتاريخ والطبيعة، فمن دون هذا التوحد أو الحلول بالأحرى لانستطيع اكتشاف معنىً عميقٍ للحياة يتجاوز العبث الظاهر واللا معقول الكامن : «ذلك السد الذي يبنى على الرمال» (قصيدة أغنية رعب هادىء).

قلت إن بردیائيف هو أكثر الفلاسفة تأثيراً فيه. والحقيقة هي أن تأثير هذا الفيلسوف الذي استعرت كتابه «خمسة تأملات في الوجود» من مكتبة البريكان ذات يوم (ترجمه فؤاد كامل عبدالعزيز ترجمة ثانية

تحت عنوان «العزلة والمجتمع» في العام ١٩٨٢) تجاوز التأثير الى صياغة رؤيا بريكانية لموقف الشاعر استناداً إلى رؤيا بردیائيف لموقف الفيلسوف. ويمكن أن نفهم هذا الترادف بين تجربة الشاعر وتجربة الفيلسوف في ضوء ان فلسفة بردیائيف ذات طابع شعري لايخفى لأن محورها تجربة الإنسان بوصفه كائناً خلاقاً يواجه سر الوجود وحيدا.

يؤمن فيلسوف بردیائيف بان مهمته هي التبشير بحرية الروح والرسالة الخلاقة للشخصية المستقلة. فرغم أن الإنسان يتلقى سيلاً من مؤثرات المحيط وتجارب التاريخ الماضي، إلا أنه في استجابته حر في جوهره، وكائن فعال، ولايمكن أن تفهم مشكلته من دون وعي الفرق الجوهري بين عالم الروح والحرية والنشاط الانساني الخلاق وبين عالم الطبيعة والمجتمع حيث تتجلى هيمنة الموضوع الآلية. ومنشأ هذه الآلية هو الإنسان ذاته إذا جعل المجتمع مثلاً أعلى وأسبغ عليه الجلال والعظمة وأحل الدولة محل الله خالقاً بذلك منهما أساطير تستعبده. وعلى الانسان (أو الشاعر هنا) أن يختار بين موقفين في كل فعل ابداعي، فهو إما أن يواجه سرّ الوجود، أو السر الإلهي بتعبير بردیائيف، أو يكتفي باقامة علاقاته على مستوى اجتماعي بحت، ولكن الوجود الانساني لا يكتسب دلالته من هذه العلاقات، من الضغط الذي يفرضه عالم الطبيعة والمجتمع على الشخصية فيحولها إلى موضوع من الموضوعات (إلى شيء)، بل من القضاء على كل عبودية انسانية ومن تحرير الشخصية من سيطرة العالم والدولة والأمة أو من الفكر المجرد. ولتحقيق هذا لا بد من اكتساب الحرية الباطنة، وتحرير الإنسان من كل تحديد خارجي. ولكن الشعور بالحرية عبء يثقل الانسان ويصاحبه الشعور بالألم والعذاب والعزلة. ومصدر هذا الشعور الفاجع هو محاولة الإنسان تنمية شخصيته بصرف النظر عن حياة النوع الإنساني. إنه في موقف طابعه الثنائية، فحريته تستوجب شعوراً بالعزلة والتجرد من ضغط الوجود المتشيء، وهي تفسر التاريخ من جانب آخر بوصفه جزءاً من مصيرها الشخصي. ولا يدرك الانسان شخصيته وأصالته وتفرده وتميزه عن كل شخص وعن كل شيء الا حين يكون وحيدا.

هنا نجد معنى تشديد البريكان على أن للشاعر الحقيقي أن يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها»، ومعنى قوله «ان من البؤس ان لايستطيع ناقد تبين الطريقة الفريدة التي يستطيع بها الشاعر مواجهة العالم وتحرير ذاته».

واذا سألنا لماذا الوحدة، أجابنا بردیائيف، لأن الفيلسوف (الشاعر عند البريكان) ليس بحاجة إلى توحيد نفسه بالوعي الجماعي لكي يواجه عزلته ويتغلب عليها، انه يستطيع هذا بطلب المعرفة. والمعرفة عند البريكان بكل ما يرافقها من تفكير وتعليم وتذكر وتصور وابتكار للمعاني هي التي تجعلنا بشرا، وفي ضوئها يمكن ان يتضح مغزى التاريخ. ولكن المعرفة ليست هي الخبرة العقلية، فقط، بل هي أيضاً خبرة ذات مصادر لاصلة لها بالعقل، تتدفق زاخرة من فيض حقيقة أعلى لا يمكن اعطاؤها صفة المعرفة بالمعنى المتعارف عليه، لأنها تقع وراء حدودها. ويذكرنا هذا بالحدس الصوفي، ولكنه يذكرنا ايضاً بالتجربة الفنية التي تستعصي على الادراك المنطقي.

الفكر هو الذي يلقي وهجه على الواقع كما يقول في قصيدة «انتماءات»، ولكنه ليس الفكر المجرد، بل الفكر الذي يدرك بالحس والصورة، وكأن الشاعر يصغى هنا إلى صوت فيلسوف آخر هو «فردريك نيتشة» الذي يضع الفن في المركز من تجربة الوجود، وفيه وانطلاقاً منه يتم الكشف عن حقيقة العالم. ولا يصل الفكر الى الغوص في قلب العالم الا ببصيرة الفن :

وحيداً أنتمي، حرا، إلى فكرة
ارادت نحتها الموتى (ولم تنحت على صخرة)
الى صوت النبوءات البدائي
الى الثورات قبل تجمد الرؤيا
الى الحب السماوي الذي ترفضه الدنيا
الى البرق الذي يكشف وجه الدهر في لحظة.

ولكن أي نوع من الفن؟ إنه المأساوي، لانه وحده

يمتلك هذه البصيرة الثاقبة. وهنا نعود مرة أخرى الى رؤية برديائيف الوجودية للزمن بوصفه شرا، لانه يعني التفكك والزوال، وبوصفه مأساة الانسان في هذا الوجود المحكوم بالزمنية، وغاية الانسان تأكيد صدق شخصيته ازاء الخوف والقلق من الحياة والموت. ألا تحيلنا هذه العبارة الأخيرة إلى عبارة البريكان : «أبلغ تمجيد للشعر، أن يحن الانسان إلى الحرية كأكبر حاجة من حاجاته، وان يجرؤ على الرؤية الساطعة، والتحديق في وجوه الأزمنة، وأن يتعلم من الشعراء الحقيقيين هذا السحر: معانقة الحياة بلا خوف ولا رياء.»؟ إن الحكمة الحقة لدى برديائيف تتحقق حين يعرف الانسان كيف يجعل لكل لحظة من لحظات حياته دلالة ومعنى، ومعنى التاريخ الذي يشغل مخيلة البريكان أكثر من أي شيء آخر، يمكن الوصول إليه في كل لحظة. وهكذا نجده يستقطر هذه الافكار الفلسفية في قصيدته الآنفه الذكر حين يعلن وحدته (عزلته) وحريته (من كل تحديد خارجي) بانتمائه «إلى البرق الذي يكشف وجه الدهر في لحظة». أن يجعل الحاضر والأبدية شيئاً واحدا. وهذا هو نهجه في التغلب على الزوال والذبول والقنوط، أي على شر الزمان؛ نهجه إلى الابدية حيث تكون اللحظة امتلاءً تشمل حياة الانسان المنعزلة التي تنير ذاكرة الكون معناها. وبهذا تستطيع الروح التغلب على الخوف والفزع من المستقبل.

في الموسيقى يتجلى منبع آخر من منابع المؤثرات التي صاغت تجربة البريكان وتفكيره في التجربة الشعرية. ان الشاعر «الحقيقي» (وهذا أحد مفاهيمه المركزية) هو الذي «يتألق على يديه الشعر» وهو الذي «يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها» وهو الذي يتطلب منا فهمه الدخول الى عالمه للرؤية والسماع من دون آراء جاهزة، والشاعر الحقيقي أخيرا، هو ذلك المجرّب للاشكال الذي يستطيع «أن يقرر ان كتابة شعر حر جيد تحتاج إلى حس موسيقى خاص، والى درجة عالية من التركيز والقدرة، ولكي يحقق الصياغة المثالية والتناغم الداخلي دون أن يقع في شرك النثرية». ولكن الموسيقى ليست ايقاعاً صوتياً أو «نقراً»، كما فهمت منه ذات يوم حين لاحظ بلهجة ناقدة عناية شاعر عناية مسرفة بالنقر، ونبهنى الى أن أدوات التجديد: الأشكال الجديدة بما فيها من تغيير موسيقي، هي في المقام الأول تجربة روحية.

هناك خبرات وادراكات يتعرض لها الانسان لاتجيء من مصادر فكرية ذهنية أو من مجرد الاصغاء لأصوات الكلمات وفيض العاطفة، بل من كلية أكثر حقيقية من المظاهر الجزئية، أو من إحساس بالكلي الشامل الذي يتجاوز الجزئيات وان كان يحتضنها، مثلما يحتضن الشاعر المشاهد المتعددة، ومثلما يحتضن الموسيقي العلامات الموسيقية والجمل المتعددة. والموسيقى هي أكثر الوجوه التي تتجلى فيها صياغة هذه الخبرات والإدراكات وضوحاً وقوةً، لانها وحدها لاتستخدم أداة شائعة الاستخدام في أغراض مختلفة مثل اللغة.

لقد تردد على لسان أكثر من صديق من أصدقاء البريكان ولعه بالموسيقى، حتى أن أخاه عبد الله البريكان يعتقد انه يمتلك أندر مكتبة موسيقية في المنطقة العربية. ولم يكن في هذا القول مبالغة لانني تأكدت منه بنفسي حين وددت ذات يوم في اواخر السبعينات مفاجأة الشاعر باهدائه تسجيلاً علي اسطوانه لبعض مقطوعات الهندي «راي شنكر»، ففوجئت بأن البريكان كان على معرفة وثيقة به قبل ذلك بسنوات. وأخبرني عبدالله أيضاً أن أحد أصحاب محلات التسجيلات الموسيقية في لندن أصيب بدهشة بالغة حين وصلته من البريكان قائمة بمعزوفات يود الحصول عليها. وكان سبب الدهشة معرفته ان قلائل نادرين في العالم يعرفون هذه المعزوفات وأصحابها. وتساءل : «أين يعيش صاحب الطلب وماهي مهنته».

حسب «جلبرت هايت» صاحب كتاب «عقل الانسان الذي لا يغلب» (وهو أحد كتب البريكان المترجم تحت عنوان «جبروت العقل» في العام ١٩٥٤) ان هذه التجارب والخبرات النادرة التي تقع وراء حدود المعرفة العقلية، والتي يعلن عنها الصوفيون والفنانون

بأشكال شتى، تعلو بالانسان فوق الزمن والتغير. ومثل عليها بجلوس انسان ليلاً في غرفة هادئة وحيداً واستماعه الى عدة الات تتحدث في مابينها في مجموعة متباينه عجيبة من الكلمات والاصوات التي تضحك وترقص وتبكى وتحزن وتجادل جدالاً نشيطاً أو تتنافس تنافساً ملحا، ولكل آلة من هذه الالات كيان مستقل، ولكنها تستمتع بحياة مجتمعة متآلفة. ويحدث الأمر نفسه حين تجلس في قاعة كبيرة للحفلات الموسيقية، وتسلم نفسك مع آخرين للحيوية المتدفقة من روح بيتهوفن وقد انبعثت أنبعاثاً عجيباً في تيار متحرك من النغم المنطلق من خمسين آلة موسيقية، فتتغلب خلال نصف ساعة على الزمن والتغير. أي يضاء أمامك وجه الدهر في لحظة كما يقول البريكان، أو تصل إلى معنى التاريخ في كل لحظة من هذه اللحظات المتميزة كما قد يقول برديا ثيف.

هل هي الديمومة البرجسونية التي يحدث الاحساس بها اذا تعمقنا ذاتنا ووجدنا نوعاً من التوازن الداخلي، فننجو من حياة الاندفاع والنزوة والأسف؟

هذه ديمومة، أو إحساس بالديمومة، لايدرك بالتفكير المنطقي، أي لايدرك بالإحالة الموضوعية التي تكره فيها الذات على الخضوع للموضوع، للجزئي والمنفصل والمتعاقب، للشيء، بل بادراك الوجود الإنساني بكليته، بالكشف عن المعنى، ذلك الذي يجيء نتيجة نشاط روحي، وعمل عقل متكامل لاجزئي. وادراك الوجود يعني انارته وابراز مغزاه، ويتبع ذلك بعثه من جديد وإغناؤه بعناصر لم تكن مميزة حتى ذلك الحين. وكل هذا، ولكي يصبح مفهوما، يفترض حرية الذات المدركة والمجربة لكل مستويات الوجود، ذات هرمسية بالأحرى.

منحوتات جياكومتي التي كانت تسترعي اهتمام البريكان أو تجريدات هنري مور، والأساطير والشعائر والتناغمات الموسيقية، ليست مجرد أدوات تقنية، بل هي رؤى للكون منبعها حرية روحية تعلو بالانسان فوق العرضي والمتعاقب والمحدود والموضوعي، وتصله بمنبع أصيل أشد خفاءا، بشيء هو أقرب الى اللغز منه الى المقولة المنطقية أو المعادلة الرياضية.

وبالعودة الى التلميحات القليلة التي تحدث فيها البريكان عن طرائق بناء القصيدة لديه، نكتشف ان تعددية الاصوات والمشاهد والازمنة ومحاولة تكوين تناغم ضمن شكل دال، سمات أساسية في وعيه الشعري.

انه مؤمن بداية بأن الصيغ لا يمكن عزلها عن طوابع التجربة، وتشمل هذه الصيغ الظواهر التعبيرية التي هي ليست مجرد مهارات، لأن عزلها عن سائر العناصر يفقدها خواصها الدالة.

يقول البريكان انه مال منذ اواخر الاربعينات وفي قصائد كثيرة الى «استعمال صيغ الازمنة بأشكال خاصة في السياقات المتغيرة». ويضرب مثلاً على ذلك باستخدام صيغة الماضي على نحو يضفي صفة أسطورية على الحدث (قصيدة خرافة روح – ١٩٤٨، وغيرها)، والميل باطنياً (لاشعوريا) إلى السياق المتغير (مداخلة الازمنة أو المراوحة بينها) كما في مطولة أعماق المدينة – ١٩٥١. بل وجرب أيضاً بصورة استثنائية الجمل الساكنة، أي الخالية من الفعل لتجسيم لحظة روحية كما في قصيدة ساكنة – ١٩٦٩.

فاذا أضفنا الى هذا، المراوحة بين الامكنة، أو المجاورة المقصودة بين أحداث متباعدة زمنياً ومكانياً وتسريدها سرداً يوحي بتزامنها وتحاورها أو يحققه بالأحرى، نكتشف ان كل هذه الخصائص الفنية إنما هي ترجمة لخصائص موسيقية (السمفونية منها بخاصة) حيث تتزامن الأصوات وتتحاور عدة آلات مختلفة مثلما تتحاور المشاهد الطبيعية والأحداث الإنسانية، وينبعث تيار متدفق واحد هو في الاصل نتاج وصول دقائق صوتية (أو بصرية في حالة الشعر) الى اقصى حالات التناغم، فتتحول الى تيار واحد أو صورة واحدة، أو الى «ايقاع لانهائي يشبه ان يكون حلماً ابديا» حسب تعبيره.

ولئن كانت قاعدة هذه الخبرات والادراكات في الموسيقى هي تعددية الآلات، فان قاعدتها العملية في

الشعر هي تعددية اللقطات وتجاورها عن وعي مسبق بهدف ايجاد تصميم للقصيدة ذي دلالة معينة يحتوى مستويات من الازمنة والامكنة في قبضة واحدة.

وتصادفنا في كتاب «جلبرت هايت» المشار اليه آنفاً صور من هذه التجارب يقترحها الكاتب للدلالة على سعة الإدراك. يقول «هايت» واصفاً عالماً يخلو من البشر: «انظر في العالم بمعزل عن البشر تره اما جامداً لايحول واما انه يتحول تحولاً بطيئا، وكأنه يتبع ايقاعاً آليا. فالكواكب تدور حول الشمس، وهي تبطىء شيئاً فشيئاً في دورانها، أما المد والجزر فيتبعان القمر في زيادته ونقصانه، وأما الطقس فيبري الصخور، والبحر يأكل الشواطيء والثلج القطبي يزحف ثم يرتد... تنمو الاعشاب السرخسية وتسبح الاسماك، وتتذبذب الاحياء المجهرية في عالمنا هذا، كما كانت تفعل دائماً منذ زمن بعيد قبل أن انتصب الانسان ومشى على الارض، أما النمال الدؤوبة فتمضي في نهجها الرتيب، من حفظ النوع وتخليده، كما كانت تفعل يوم كانت الديناصورات العملاقة تسيطر على الارض».

وفي مكان آخر ينوه بخبرة يحظى بها الانسان حين ينظر فيجد ان اصغر الاشياء في الطبيعة تقف على قدم المساواة مع أعظمها في ماتنطوى عليه من عجب ومعنى : «ان النظر الى زمج الماء يركب متن الريح او الى فراشة تحاكي ورقة، أو الى نهر ينحدر في هاوية لمشهد يحمل خبرة نفسية عميقة».

ان مصادر الشاعر البريكان تبدو غامضة للوهلة الاولى، وغريبة من نوعها، لانها تظهر في قصائده ضمن تصميم خاص عماده ان الشاعر فنان يتصرف في زوايا الالتقاط، ويتحرك على مختلف المستويات، ويخترق الازمنة كما يقول. والحق انني لم أدرك دلالة صورة «.. وحيث تبني النملُ من تراب / مملكة التوازن الاعمى» الواردة في قصيدة «قصة التمثال من آشور (٩٦٩١) الا حين قرأت لمحة «جلبرت هايت» عن النمال الدوؤبة التي تمضي في نهجها الرتيب من حفظ النوع وتخليده، كما كانت تفعل يوم كانت الديناصورات العملاقة تسيطر على الارض» وستصادفني مرجعيات أخرى ساهمت في بناء تصميم قصيدة البريكان الطامحة إلى الوصول الى كلية وشمول يتسق أو يجسد كلية وشمول التجربة الروحية في سعي شبيه بسعي الهرمسي الى المعرفة المطلقة.

ربما كانت قصيدة «القوة والاغلال» آخر أغنية انتصار يكتبها البريكان، وآخر قصيدة يشعر القارىء معها بنشوة الشاعر أمام رؤيا فجر جديد.لقد وصل الظلام أقصى حدوده، وأتم الشاعر وجيله رسالته الثورية، وها هو يلمس حدود الفجر لمس اليد، ولم يبق له إلا أن يكتب وصاياه للأجيال القادمة.

هذا هو الانطباع الأول الذي تتركه قصيدة تتذكر الماضي وتتذكر به ليشعر القادمون بما عاناه السابقون في سجونهم الموحشة، وماهجس به السجناء المحمولون في اغلالهم الى الأشغال الشاقة، وجاهد للوصول اليه المعلقون على أعواد المشانق. لقد انتهى كل هذا الآن، وها هو عالم جديد يولد بعد ثورة العام ١٩٥٨، وها هو حلم يتحقق بعد أن عاش طويلاً في أفكار شعراء الثورات المقبلة والانقلابات التاريخية، وظل يستحث أفضل المواهب الشعرية الحداثية في عراق ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولكن هذا الحلم ذاته، حلم الشعراء، هو ما سيقيض له أن يتشظى ويتفتت على إيقاع هدير صاخب يجرف حتى الحلم نفسه، ولا يبقي إلا على صورة إنسان أرضي عتيق، إنسان الغابة بكل غرائزه وقد استيقظ فيه الوحشي والمدمر واللاعقلاني، وها هو ينشر الفزع والرعب في كل مكان. ولا تتلبث أغنية الانتصار الاخيرة إلا قليلا، أي ريثما يبدأ الشاعر بتبين فظاعة المشهد الجديد. فما أن تتوارى جثث الأموات، ويتضح المشهد، حتى تتجسد فظاعة المأساة وتفقد الأشياء معانيها، ويرتد الشاعر مرتعباً إلى الوراء جافلاً :

أنا تخليت أمام الضباع
والوحش، عن سهمي
لامجد للمجد، فخذ ياضياع
حقيقتي واسمي

أمام هذا المشهد البدائي لا يتخلى الشاعر عن أسلحته فقط بل وتتخلى الأشياء كلها عن معانيها، وتشارك الشاعر وستظل تشاركه هذا الضياع حيث لاحقيقة ولا اسم يمكن أن يمنح الفعل، أي فعل، قيمة أو جدوى.

قبل أن تتوفر نصوص كافية قد يكون من المبكر الحديث عن هذه المرحلة الثورية التي انتهت في حياة الشاعر، مرحلة عايش فيها الحلم بالثورات المقبلة، متمرداً ومتطرفاً في مطالبه بتغيير الحياة تغييراً شاملا، ولكن قصيدة «القوة والاغلال» تنبىء بما كان يدور في فكره منذ الأربعينات ومطلع الخمسينات : لقد كان معنياً عناية جادة بالتغيير السياسي، إلا أنه كان يضعه خلافاً للكثيرين من شعراء جيله في أفق أوسع يحتوي الفرد والمجموع، أي يحتوى كل جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية، ويشمل الروح مثلما يشمل المادة. أو بعبارة اخرى، كان معنيا بمعايير شاملة يرى انها خالقة للقيم لا بمعايير نسبية تخضع للضرورات السياسية والحزبية الضيقة. لاتبرير للجريمة وانتهاك القيمة الجوهرية، القيمة الأولية التي يمتلكها الانسان بكونه انساناً فقط بمعزل عن التصنيفات الطبقية أو المذهبية أو العرقية. وسيقوده هذا الإيمان الجوهري بأسبقية الحرية والماهية الإنسانية إلى أقسى الإدانات للمشهد السياسي والثقافي الذي تجلى بعد ثورة العام ١٩٥٨.

لم يكن الأمر تطوراً إذن، بقدر ما كان اليقظة على وضعية فجع فيها الشاعر بأحلامه وقيمه. وعمقت هذه الفجيعة احساسه بالعزلة من جانب، وإحساسه بالقوة من جانب آخر. فالانسان كما يقول برجسون، يتصل بالناس على السطح من ذاته. إنه يشبههم ويتحدد بهم بنظام يخلق بينه وبينهم ارتباطاً متبادلا. ولكن وسيلة الارتباط بشيء راسخ وطيد ليست هي الاستقرار في هذا الجزء الاجتماعي من الذات، إنها وسيلة واحدة من عدة وسائل لإنسان لا يستطيع النجاة من النزوات والطقوس الجماعية العمياء، فيختار توازنه على السطح من ذاته، أما الانسان القادر على النجاة، الانسان الحر داخليا، فسيختار طريقة اخرى للخلاص. انه يتعمق ذاته ويحسن التنقيب، فيجد نوعا آخر من التوازن. انه يجد جذورا للذات في داخله تحرره من هذه الارتباطات السطحية والتوازن الوهمي الذي تحققه.

لا أدري إن كان البريكان قد جمع في هذا بين الموقف البرجسوني وموقف برديائيف الذي لايجد سلاماً بالخضوع للرأي العام ولا في الخضوع لأي سلطة خارجية، بل في سلطة ضميره الخاص وعنايته بكمال الإنسان والكون كله، إلا أن حديث برجسون عن قوة الشخصية الكامنة في أعماقها، سنجد له صدى في إصرار الشاعر على رفض أن تحدد له أي قوة خارجية معيار القيم أو زاوية الرؤيا أو معنى الحياة. وسنجد شخصية السائر في نومه البرجسونية، تلك الشخصية الخاضعة للعادة، والتي يتخذ نشاطها شكل الغريزة التي لايشق ليلها وميض تفكير، تبرز في قصيدة من قصائده تحت عنوان «اسطورة السائر في نومه» في تحد واضح لكل تسلط وهيمنة. ان مايعرّيه الشاعر هنا هو الاستبداد برفع ضحيته شاهدا.

نشرت قصيدة «القوة والاغلال» في صحيفة دمشقية في العام ١٩٥٨، وقرأتها في مكتبة الشاعر البيتية في منتصف الستينات، وعرفت من شقيقه عبدالله (الصديق الذي كان أول من عرفني بالبريكان الشاعر وقدمني الى مكتبته) انها كانت مقدمة لعودة الشاعر من الكويت الى بغداد حيث سيتمكن من استكمال تعليمه الجامعي في كلية الحقوق في مابعد.

ولاحظت للوهلة الاولى تماثلاً بين هذه القصيدة الطويلة نسبياً وبين مطولات السياب الشهيرة مثل «حفار القبور» و «المومس العمياء» و «الأسلحة والاطفال» في اسلوب تدوير التدفق الايقاعي وفواصل المعنى. كان التماثل صارخ الوضوح. فكلا الشاعرين لاينهى تدفق المعنى بشكل يتوافق مع نهاية الوقفة الوزنية، بل يتخطاها الى السطر الثاني، ويتوقف في أوله أو منتصفه، ثم يبدأ دورة تدفق جديدة، بالطبع هذه احدى تقنيات القصيدة الانجليزية التي تمنح

القصيدة تضاداً حيوياً بين الايقاع العروضي وايقاع الافكار، أو بين ايقاع العروض وموسيقى صور الافكار، وتبث في القصيدة الحرة حيوية جديدة تميزها عن تطبيقات القصيدة التقليدية التي يتجانس فيها كلا الجانبين، فيتدفقان معاً ويتوقفان معا على حافة القافية الا في حالات شاذة. كان هذا الاسلوب خروجاً على مبدأ التماثل التقليدي واكتشافاً لموقف ايقاعي جديد يقوم على التناسب، ليس بين أطوال السطور فقط (الموسيقى الكمية) بل وبين تدفقات المعاني (الموسيقى النوعية)، وأحداث تداخل بين السطر سعياً وراء وحدة شعورية لاوحدة وزن خارجية فقط، يفقد فيها السطو استقلاله التقليدي ويتحول إلى لمسة صورة فكرية وصوتية في لوحة أكبر.

بالطبع فسرتُ هذا التماثل، وأخذت بالاقرب الى الذهن، وهو ان البريكان استمد هذه التقنية من السياب. ولكن شقيق الشاعر فاجأني حين قال إن الأمر عكس ما ظننت، فهذا النسق الأسلوبي في التدوير الذي تميزت به قصائد السياب، ومطولاته بخاصة، هو في الأساس من مبتكرات البريكان في أواخر الأربعينات، وكان قد ظهر في مطولته «أعماق المدينة»، ثم «المجاعة الصامته» قبل أن يظهر في قصائد السياب بسنوات. وذكر لي ان البريكان حدثه عن واقعة اعتراف السياب بانه حين كتب «حفار القبور» كان يحتذي في الحقيقة القصيدة «البريكانية».

مطولات البريكان اذن، وقصيدة «القوة والاغلال» قد تكون آخرها ان لم يظهر دليل معاكس حملت الى مناخ الحداثة الشعرية العربية هذا النسق العروضي الذي احتفظ بتنويع القوافي وتفاوت أطوال السطور كما جرت عليهما القصيدة الحرة، إلا أنه أدخل ميزة التدوير التي تحررت فيها موسيقى صور الافكار من موسيقى الوقفة العروضية، وكان هذا الأمر جديداً جدة بالغة آنذاك، وسيظل كذلك لسنوات طويلة، الى أن يجيء الزمن الذي تعتمد فيه القصيدة على موسيقى صور الأفكار وحدها، ولا تطرح عنها القوافي فحسب، بل والايقاع العروضي التفعيلي وتبتكر ايقاعات حرة تماماً من أي قيد سوى ما تتطلبه مادة القصيدة من داخلها، أي قصيدة النثر أو القصيدة الايقاعية.

هل كان هذا النسق العروضي معزولاً عن طوابع معينة للتجربة الشعرية؟ صحيح اننا نجده في القصيدة الانجليزية، ولكن دخوله في القصيدة العربية لم يكن دخولاً تقنياً فحسب، بل استجابة لضرورة باطنة استوجبت التنظيم بعد الفوضى التي أحدثها الخروج على نمط القصيدة التقليدية، واستوجبت، وهو الأهم، صياغة رؤيا جديدة للعالم.

الشكل ليس مجرد تقنية، بل هو الطريقة الدالة لرؤيا. واعتقد ان ثمة رؤيا اجتماعية سياسية تقف وراء هذه الرغبة في تحويل سطور القصيدة إلى أجزاء أو شظايا لا كليات، تتكامل في أفق كلية أوسع هي القصيدة كلها. وهذه تحتاج الى شكل أكثر انفتاحاً وقوالب بناء جديدة.

إن النزوع الشعري نحو اكتشاف المعنى الكلي للتجربة في أفق أوسع من الذات الفردية والاجتماعية، وهو نزوع مبعثه فلسفي عند البريكان، يصل في نهاية الأمر إلى ملامسة تجربة تشارك فيها «الأنا» في الأشياء جميعا، وتشارك الأشياء جميعاً في «الأنا». قد يتوقف شاعر ما عند مقتضيات الأفق الاجتماعي كما فعل السياب، وقد ينزع شاعر ما الى أبعد من ذلك كما فعل البريكان. لكن هذا النسق العروضي لا يكف عن كونه وليد الحاجة الا عمق لدى الشاعر إلى الإحاطة، التحول من موقف لايرى منه الاصلته بالأشياء الخارجية المجردة، إلى موقف روحي يتغلب فيه على العزلة ويتجاوزها، مثلما يفعل الصوفي النازع إلى الامتزاج بالكل الكبير ومزج الكل الكبير فيه: الفرد في المجموع والمجموع في الفرد. ولكنه هنا مجموع كوني يتخطى الإنساني إلى ما يؤسس معناه.

في هذا السياق بدت أغنية الانتصار في «القوة والأغلال» اغنية طائر في وحدته ومنفاه لثورة محلوم بها ولم تتحقق بعد، غريبة ومعزولة لا تجد صدى في حمى المهرجانات والأضواء، فكيف اذا تحول كل هذا

إلى حجاب لا يحجب الأفق الجميل فقط، بل ويحجب كل ماحلمت به الانسانية؟ وكيف اذا تحولت أصوات الشعراء إلى نشيد للطغاة، ولتبرير كل ما يفعله الطغاة؟

لشاعر حساس مثل البريكان، لم يخضع للمشهد منذ البداية، لم يبد هذا المشهد «الثوري» بكل فظاعاته وتبريراته مستساغاً بمعايير روح شفافة معنية بالقيم أولا، وهل هناك من مبرر لكي يفقد الإنسان براءته الجوهرية وتنقلب القيم، ويصبح مجرما في الجوهر عليه أن يقيم الدليل على براءته بالولاء، أي أن تتشوه روحه ويتحول إلى مسخ من المسوخ؟

سينبثق هذا المشهد الذي راقبه الشاعر في مابعد في قصيدة «حارس الفنار»، بل وسيزجه بالاحرى في هذه القصيدة زجاً :

شاهدتُ ما يكفي، وكنت الشاهد الحي الوحيدْ
في الف مجزرة بلا ذكرى، وقفت مع المساءْ
أتأمل الشمس التي تحمر، كان اليوم عيدْ
ومكبرات الصوت قالت : كل انسان هنا
هو مجرم حتى يقام على براءته الدليلْ

ومع ان هذا المشهد بالذات لايتصل اتصالاً عضوياً بتجربة حارس الفنار، شاهد الازمنة المتقلبة على بحر الوجود وكل مفرداته لهذا السبب تنبثق من البيئة البحرية لاساحات المدن، الا انها تتصل اتصالاً حميماً بلقطة يومية من اللقطات التي شاهدها في الشوارع من حوله : ان مكبرات الصوت تذكر بالطبع بأداة المهرجانات الحزبية الحاشدة التي تكاثرت بعد العام ١٩٥٨ في العراق، وكانت الجماهير تتحول فيها الى جموع هائجة مهيأة للانقضاض على أي انسان يتهمه مكبر الصوت، أو جموع مستسلمة مسلوبة الارادة.، وهو المشهد نفسه الذي يتجلى في الدول الحديثة، الا انه يذكر أيضاً من جانب آخر بذلك الصوت الذي يطلقه المتوحشون سكان الأعماق في رواية ه. ج. ويلز «آلة الزمن» آمراً الفئة الاخرى من النوع البشري الوديعة وداعة الاطفال بالدخول من البوابة الحديدية حيث ينتظرها موت لا تفقه معناه، لانها بلا ذاكرة.

ومكبرات الصوت ايضاً هي الأداة نفسها التي تخاطب بها الدولة الاستبدادية رعاياها وتصدر لهم أوامرها في أماكن العمل والبيوت الخاصة والمقاهي، مثلما يحدث في رواية «العام ١٩٨٤» «لجورج اورويل». انها علامة تشييء الانسان.

ولم ينتظر البريكان طويلا، وأطلق قصيدته «أسطورة السائر في نومه» كحكاية تروي يوميات انسان من هذا الحشد المسلوب الارادة، وضحية الأمر المطلق المحض ذي الطبيعة الغريزية، أمر «الثورة» أو «الحزب» أو «القائد» الذي أشار اليه «برجسون» في كتابه «منبعا الاخلاق والدين»، ذلك السائر في نومه الذي يرنّ في مسمعه الصوت الآمر الخارجي كلما بدأ بالخروج من الحلم الذي يعيشه، فيواصل سرنمته (أي سراه الليلي) مسلوب الفكر والروح والجسد وقد تحول الى شيء من الاشياء.

لم تستقبل هذه القصيدة استقبالاً حسناً في الجو الثقافي آنذاك، وأخذ عليها النقاد «روحها السلبية البعيدة عن روح المرحلة الثورية»، فقد كانت لفظة الثورة والمستقبل الزاهر تعويذة شعرية يعلقها شعراء من أمثال عبدالوهاب البياتي وجملة غفيرة من الشعراء فيضمنون جمهوراً كبيراً وشهرة عريضة. ووصف هذا التصوير لانسان «الثورة» الجديد (المفترض انه ايجابي ويقظ) بالسوداوية والشذوذ في وقت يشرق فيه النهار وتقرع الأجراس ويدعو الشعراء حبيباتهم للمشاركة في هذا العرس الجماهيري.

وفي هذا الجو نفسه ظهر نقاد يفسرون إحساس شاعر مثل السياب بالاختناق في دروب مدينة تلتف حوله وتستبدل قبضة الطين بجمرة القلب بأنه عداء لمدينة الثورة المشرقة، وإن هذا الشاعر يستحق ما ينزل به من آلام بعد أن تنكر للثورة ومدينتها !

حقيقة الأمر هو ان قصيدة «اسطورة السائر في نومه» المنشورة في العام ١٩٥٩، أي في ذروة احساس جمهرة من الشعراء والمثقفين واسعة بان حلمهم الثوري قد تجسد على الأرض، كانت تعرية لهذا

الإحساس واظهاراً لتهافته ولا واقعيته. فهذا النموذج الانساني الخاضع الذي يمارس حياته ممارسة آلية، مفتقراً للإرادة الحرة والذاكرة والروح سيكون اكثر واقعية من النماذج الوهمية التي اختلقتها عقول لم تر من الواقع الاسطحه الظاهر وشعاراته وأبواقه ومهرجاناته وتبريراته المألوفة. انه صناعة النظم الاستبدادية في العائلة والمجتمع والدولة مهما كانت ألوانها وفلسفاتها. وسيرى البريكان في هذا السائر في نومه ملامحنا جميعاً :

اصغوا اليّ أصدقائي ! وهو قد يكونُ
أي امرىء يسير في الطريقْ
في وسط الزحام
وقد يكون بيننا الآن، وقد يكونُ
في الغرفة الاخرى يمط حلمه العتيقْ

وسيقدم البريكان بهذا المنحى لأول مرة في شعر الحداثة العربية امثولة الشاعر الذي يخترق ادعاءات العصر واعلاناته ومزاعمه الى حقيقة أعمق تتجاوز شباكه ومساوماته.

لاتنفصل الظواهر التعبيرية عن طوابع التجربة، هذا المبدأ أراد البريكان أن نراعيه حين ننظر في شعره بخاصة، وهو وان كان من المبادىء العامة التي تنطبق على النظر في كل الأعمال الفنية، الا ان التشديد عليه جاء في سياق نقد اهمال هذا المبدأ عند الناقد عبد الرحمن طهمازي في تناوله لقصيدة «عندما يصبح عالمنا حكاية». وفي هذا السياق نفسه يؤكد الشاعر انه صمم قصيدته على اساس معين، وعنى تماماً ان يحول الحاضر إلى تاريخ ليكشف عن غرابته. وأنا من الذين يميلون إلى الاهتداء بوعي الشاعر في هذه النقطة، ليس لأنه يتحقق في هذه القصيدة فقط، بل ولأن تقنية «التغريب» أي جعل المألوف غير مألوف بالكشف عن غرابته، يتم الحديث عنها هنا لأول مرة بوعي متقدم لانجد له مثيلاً بين مجايلي الشاعر، ويتم انجاز نصوص على أساسه لم يلتفت إليها النقد العربي، وان التفت اليها جاءت الالتفاتة تحت مسميات غير دقيقة، مثل قصيدة «القناع» أو استخدام «الاسطورة» أو «المفارقة».. وما الى ذلك.

ما نجده هنا هو تقنيه تحوّل الحاضر الى ماض يتحدث عنه ويراه انسان من المستقبل، فتنكشف أمامنا غرابة هذا الحاضر. والتقنية هنا بسيطة تقوم على تحويل المضارع الي فعل ماض. ولكن البريكان يمارس تقنيات أخرى في سياق تجارب أخرى. ومنها ما سبق وان ذكره وأشرنا اليه، مثل استخدام الفعل المضارع مدورا للإيحاء بالحضور المستمر، أو تغيير السياق، باحداث تداخل بين الأزمنة أو التنقل بينها، أو تجريد صيغ الافعال من دلالاتها الزمنية، وأيضا، وهو أمر لم يذكره، التنقل بين الامكنة أو المجاورة بينها من أجل الغاية ذاتها : التغريب.

ان الكشف عن الغرابة أو المفارقة أحيانا، وهو الهدف المركزي الذي توظف هذه التقنيات من أجله، يتخذ عند البريكان اسلوب عرض أفعال أو مواقف درامية، أو عرضها عبر مشاهد والتقاطات توتر معينة، وتتجسد هذه الالتقاطات بسلسلة من الوقائع البصرية (ليس الافكار المجردة أو التقارير) ولاتستهدف استثارة عاطفة المتلقي بقدر ماتستهدف ان تكون موضع ادراك ووعي من قبله. واكثر سمات هذه الالتقاطات وضوحاً هو انها لاتقدم حلاً جاهزاً للتوتر. انها تترك للمتلقي ان يتخذ موقفاً ويجد حلاً لوضعية أو رؤيا بدأ يدرك التباسها فلم تعد مألوفة وعادية. والبريكان هو الأكثر قدرة على قيادة المتلقي إلى وضعية ملتبسة تنبثق منها الدلالات انبثاقا. ويكاد المتلقي لقصيدة «قصة التمثال من آشور» أن يقبض على معنى منذ السطور الأولى، الا انه سرعان ما يضطر إلى تأجيل المعنى أمام مشاهد تتوالى،ليس أمام عين بشرية، بل أمام عين لابشرية (قصة يرويها تمثال) وكأن الطبيعة والازمان والاحداث التي يتحدث عنها التمثال تتوالى في كون خال من وجود البشر، وحتى حين تظهر ملامح أفعال بشرية أو مواقف، نجدها تندمج في تيار أحداث أشمل منها تحتويها وتأخذها في تيارها، فلا شيء يمتاز على شيء أمام

عين خالدة خلود الحجر ذاته. هل هذه النتيجة حكمة ام أمثولة؟ قد تكون هذا وغيره، فلا شيء مؤكد الا هذا الزوال وهذه النظرة القاسية التي يسلطها تمثال على مطامح البشر وتقلبات الطبيعة والفصول. ولنا ان نخرج من هذا بحكمة ما، أو فكرة، ولكن ما يستولي على المتلقي هو شعور شامل بغياب «الانسان» في عالم لازال يعتقد إنه مصنوع من أجله، أو هو من صنعه. ان التساؤلات الانسانية المضمرة التي ربما تتردد حين يحاول المتلقي تكييف عالمه الشخصي مع عالم هذه القصيدة، لا يجيب عليها سوى الخواء، خواء «محاجر بيضاء مفتوحة لعالم النجوم». هل نحن أمام الغامض الملتبس سر الوجود؟

هذا التصميم المتفرد الذي تقوم عليه هذه القصيدة النموذجية (العالم منظوراً اليه عبر تاريخه الانساني والطبيعي بعين تمثال حجري) يكشف عن ان هناك هذا الغموض أو هذا السر، أي ما يبقى بعد كل هذا التوالي العابث للاحداث الطبيعية، والانسانية التي لم تتميز عن احداث الطبيعة. هاهي العناصر كلها تقريباً تواصل حركتها العمياء لا فرق في ذلك بين رياح وصقور وامواج وبشر ونمال، وها هي الافعال تسيطر ولكن الهدف غامض:

ينحسر البحرُ ولاتبقى سوى الاصدافْ
في باطن الارض، تهبُّ الريح بعد الريحْ
تعيدُ توزيع الرمال الحمر، والغربانْ
حطت هنا، واندمجت في دورة الافقْ
قوادمُ الصقورْ
رفت على العنقْ
واحترقت على ذرى الكثبانْ
عجائز الذئابْ
توسدت جسمي
هاربة الى مكان ما
قوافلُ اللصوصْ
تفيأت جنبي، حيث تترك الفصوصْ
أثارها، وحيث تبني النملُ من ترابْ
مملكة التوازن الأعمى.

نتذكر هنا بالطبع وصف «جلبرت هايت» لعالم يخلو من البشر، ولكن الشاعر الذي اثارت مخيلته ولاشك أفعال خالية من المعنى أمام عين لازمنية أكثر نضجاً من أن يحاكي سطور هايت. إنه يسعى إلى غاية أخرى، إنه ينقل ماكان وصفاً تمثيلياً لفكرة تأملية إلى تجربة حية (وسيلتها تمثال آشوري يجرب ويعاني) إلا أنها من جانب آخر اختراق الشاعر ذاته للزمن، تحركه على عدة مستويات وتصرفه في زوايا الالتقاط، وماكان لهذه التجربة ان تتجسد الا بتقنية من هذا النوع، أي تحويلها إلى شكل دال لا تنتمي فيه الحقيقة الفنية إلى التعابير في القصيدة، ولا إلى مجازاتها الواضحة، بل تنتمي إلى هذه التعابير والمجازات كما هي مستخدمة في القصيدة، أي بوصفها طريقة إدراك الشاعر لاستبصاره، وعن طريق هذا التغريب؛ ان يكون الشاعر «آخر». أن يتخذ شخصية تمثال.

هذه القصيدة النموذجية (قصة التمثال من آشور) تكاد تختصر فن البريكان وجوهره : تصميم القصيدة وفق منحى خاص يستهدف كشف الغرابة أو تحويل المألوف إلى لامألوف، ويتم ذلك بالتحول : تحويل الحاضر إلى ماضي (عالمنا حكاية)، أو تحويل الشاهد إلى موجود خالد (التمثال) أو إلى كائن خيالي يحضر في كل العصور (حارس الفنار) يحيط بالازمان كلها دفعة واحدة ويصغي إلى حوارها، أو تحويل الشاعر إلى عين لازمنية تنظر من موقع يعلو على الزمان والمكان. ويمكننا أن نطلق على هذا المنحى الخاص تسمية منحى التحولات، بكل ما تحمله هذه التحولات من نزعة إلى تحويل حكاية الانساني إلى ما يشبه الأسطورة، أي إلى ادراك التاريخ وتجاوزه إلى ما هو أبدي.

ان الشاعر في تحولاته اذ يكشف عن اللامعقول في الوضعية الانسانية والطبيعية، لا يخفي حنينه إلى تجاوز كل هذا إلى المعنى بكامل امتلائه في الأبدي، إلى زمن البراءة. إنه يكاد يتقمص مهنة ساحر القبيلة (الشامان) وقدراته الخارقة على الرحيل واختراق الطبيعي بحثاً عن الخلاص، ولهذا يبدو أمام الناس

وحتى أمام نفسه إنه لاينتمي إلى هذا العالم المحدود. إنه لايساوم على ما انكشف له في تحولاته، ولا يخضع للمنافع الزائلة. إنه يهوى الحياة ولكنه لا يحترفها، وهو «مشغول بقضايا ومصائر» ولكن منظوراً «اليها على مسافة بعيدا عن التبريرات المألوفة» سواء اكانت عقائدية أم منفعية أم استعراضية.

اليست هذه هي وظيفة الشامان وتحولاته؟ واليس طموح الشامان دائماً ان يجيء بالخبر اليقين عبر معاناة كل صور الوجود وعبر كل العصور، وعبر كل تحولاته من كائن انساني إلى طائر إلى حجر إلى شجرة؟ واليس طموحه الكشف الشامل، والكشف عن طريق التجربة والمعاناة هو ما يمنحه بصيرة في طبيعة الكون؟

اعتقد ان طموح البريكان الذي يتجاوز الرنين اللفظي والموضوعات الشعرية المتداولة والانشغالات المسلية والنجاح العابر، يشير اليه تشديده على ذلك النوع من الشعراء الذين يطمحون إلى تحقيق انجازات باقية، واقتناعه الثابت الذي يصل حد الإيمان المطلق بأنه شاعر «حقيقي» تشغله الحياة والإبداع، ويود أن يخدم قضية الإنسان، ولكن بالطريقة التي تناسبه (أي التي تناسب ما تكشف له)، ويود أن يتحمل مسؤوليته ولكن وحيدا، اذ لا يمكن للشاعر الحقيقي إلا أن يكون وحيداً في مواجهة العالم وتحرير ذاته، وفي تخطي ماهو راهن والمغامرة على المستقبل، لأن التجربة الروحية تجربة فردية وشخصية بالضرورة.

كل هذه تعابير وردت على لسانه بصيغة الحديث عن الشاعر كما يراه، أو دور الشاعر الذي اختاره لنفسه بالأحرى وتحمل هذه التعابير تحويلاً في حقيقة الأمر لصورة الشاعر التقليدية التي ألفناها، فهي تحوله إلى كائن فريد يتفرد بما يشبه الرسالة المقدسة. رسالة الشاهد والشهيد في وقت واحده الشاهد على عصور الانسانية، والشهيد على صليب ضيق آفاقها وحلكة أزمنتها.

ويقتضى هذا الدور عظمة مساوية في القدرة على الاستبصار، وعلى الإحاطة والشمول، وتجاوز الموضوعات الجزئية، أي تحولاً في موقف الشاعر من انسان محدود بحدود زمنه وقضاياه ومتاعبه الصغيرة، إلى انسان لا حدود أمامه تفصله عن معاناة ما أطلق عليه يوماً «تعب الوجود».

إننا نجد هذا الموقف معبراً عنه في ما أسلفنا من حديثه العابر عن الميل الباطني إلى المراوحة بين الأزمنة، أو إيجاد تداخل بينها، وأضفنا اليه أيضاً استحضار المتباعد مكاناً وزمانا، ونضيف الآن ان هذه التقنيات التجديدية هي بالضبط ما استهدف تجسيد التجربة الروحية بكامل أبعادها. أي بمسعى نعتقد إنه كان واعيا نحو تقديم ذلك الانجاز الذي يبقى : صورة وجودية للعالم تختصر وتلخص كل تبايناته وظواهره وكثرته الظاهرة، وتصل إلى عمق ألوانه الجوهرية. واقتضى هذا الوعي مراقبة هذا المشهد الواسع (زماناً ومكانا) لظواهر الوجود بتقلباتها وحالاتها ومن زوايا مختلفة يتناول فيها المنظور انساناً يسعى في مدينة حجرية، وآخر يحرس فناراً على شاطىء بحر، وتمثالاً تحتفظ ذاكرته بكل مامر أمام محاجره البيضاء من أحداث. ولكن الملحوظ ان هذا السعي نحو الجوهري والأساس في مسرحية الوجود ظل ينطلق من موقع ثابت أمام مشهد متغير. أي ان الشاهد ظل واحداً ذا منظور واحد رغم التحولات التي يمرُّ بها. صحيح إنه يجتهد ليعرض أمامنا عالماً متغيراً بل ودائم التغير والاختلاف، ولكن هذا التغير والاختلاف ليس مدركا من قبل أشخاص مختلفين وفي أزمنة مختلفة بل من قبل شخص واحد يراقب الأزمنة المتغيرة من مكان ثابت. ترى ألم يكن بالإمكان أن يتغير المشهد العابث الذي أطل عليه التمثال الآشوري، أو حارس الفنار، لو تغير أو تعدد الشاهد كما تغيرت وتعددت الأزمنة والأمكنة؟ حين يعرض الشاعر علينا مشهد العالم المتغير بتغير الأزمنة والاشخاص الذين يراقبونه، سيبدو أقل استقراراً واكثر قلقا، أو ستتعدد صوره على الأقل، وسيكون من الصعب اعتبار هذه التعددية ظواهر عابرة تكمن خلفها حقيقة خالدة أو النظر اليها كما لوانها مايا (الوهم) التي يقع في أسرها الإنسان

حسب المعتقد الهندوسي.

هذا الثبات في موقف الشاعر، أو تحكمه بالأحرى، يذكرنا بثبات الرائي العليم بكل شيء، بالماضي والحاضر والمستقبل، والذي تتجاور أمامه هذه الوجوه الثلاثة ويتزامن حدوثها، فينكشف الزمن عن وهم، والحدوث عن عبث وتكرار، ويصبح الوصول إلى هذه الرؤيا هدفا للخلاص من وهم التعدد والتناقض والزوال، أو حتى من «وهم» التباين في القيم. مايبقى بعد كل هذا هو السكونية الغريبة التي نلمحها في الرؤيا البريكانية، سكونية كامنة تحت عوالم تبدو صاخبة ومتقلبة، عنيفه حيناً بعنف الامواج، وصافية أحياناً بصفاء السماء. وهي سكونية نلمح اشارة اليها في حديثه عن التجارب إلى تحدث في أبعاد زمنية سحيقة، تفقد فيها صيغ الأفعال دلالاتها الزمنية الخاصة أو تكاد، وتشترك في خلق إيقاع لانهائي يشبه أن يكون حلماً أبديا. أو نلمحها في إشارته العابرة إلى استخدام الجمل الساكنة، أي الخالية من الفعل، استخداما تجريبياً لتجسيم لحظة روحية.

هل يمكن تجسيم ماهو روحي؟ لمسه مثلما يلمس المرء حجراً أو وردة أو عشباً من دون المخاطرة بمواجهة المحال؟ أو ليست هذه هي الحالة النفسية التي تقف وراء قصيدة «أغنية رعب هادىء» حيث يتحول السعي وراء المحال «سداً يبنى علي الرمال»؟

حتى حين يلاحظ الشاعر فاعليات الوجود المتشابكة وتقلباته ويتساءل عن المعنى في عالم يبدو أنه يخلو منه تماما، وينفتح أمام هبوب الرياح من كل اتجاه، محدقاً في ماهو أبعد دائما، تائقاً إلى اجتراح قصيدة تنفتح وتحتوي كل هذا الذي إن استعصى على الفكر المنطقي لا يستعصي على فاعلية الروح الغامضة (على كلمات الشعراء) يظل محكوماً بفلسفة مركزية الإنسان في هذا العالم من جانب، وظواهرية هذا العالم من جانب آخر، وبفكرة أن تضيء شرارة ما وجه الدهر في لحظة، أن يتجلى الأبدي في كل لحظة من هذه اللحظات كما يتوق فيلسوفه برديائيف.

في هذا الموقف يقترب الشاعر من موقف المتصوف الشرقي القديم اكثر مما يقترب من موقف النزعات الحديثة فلسفة وعلما، ويظهر لامبالاة تجاه كون فقد فيه الإنسان مركزيته، كما فقد فيه المكان ثباته والزمان استقلاله، رغم استخدامه لبعض من تقنيات هذا الموقف الفلسفي، مثل النظر إلى المصائر البشرية وظواهر الطبيعة بوصفها شبكة علاقات، والكشف عن عالم لم تعد فيه السببية قانونه الوحيد، ولا عاد من الممكن النظر إليه والإحاطة به من منظور واحد. فما تعنيه هذه التقنيات هو ان هذا العالم لايتبدى على حقيقته إلاّ بوصفه عالماً كأنما يدركه أشخاص مختلفون وفي أزمنة مختلفة، بينما نجد البريكان يصر على منظوره وموقفه، ولا يرى الالتباس الا في المشهد الذي يراقبه. إنه يتحول ويتصرف في زوايا الالتقاط ويخترق الأزمنة كما يقول، ولكن هذا التحول يظل تحول الشامان الذي يمتلك هوية وجوهراً يجعله مهيمناً على المشهد لاجزءا من أوهامه.

التجارب الجمالية ليست قوالب جاهزة، أو حتى شظايا قوالب يتم البناء بها بإعادة رصفها، لا بالمعنى التعبيري، أي بوصفها ملفوظات لغوية، ولا بالمعني العاطفي أي بوصفها مشاعر وادراكات. ولكن هذا المبدأ لايتجلى بكامل أبعاده الا في التجارب الخلاقة، أي التجارب التي تتمثل لنا أعمالاً فنية منبثقة من شبه فيض لا متحدد. كل ما يشاهده الإنسان وما يسمعه ومايقرأه أو يصل إليه عبر الفكر والحواس يجد لدى الإنسان الشاعر مصيراً قد لايختلف عن مصيره لدى أي انسان آخر الا ان الشاعر يتميز في ان الطفل فيه يظل يقظاً ومنتبهاً إلى جوانب في مايتلقاه لا تجد عند الآخرين يقظة أو انتباها، أو لم تعد موجودة بالنسبة لهم. كل ما يجربه الطفل ويدركه يظل متحرراً من قيود المنافع والأغراض العابرة وحسابات الربح والخسارة. إنه يراه عاريا من كل هذا، يراه كما هو، وهو الذي يجتذبه بلا غرض محدد يتجاوزه.

عن هذا تحدث البريكان وكأنه يتحدث عن نفسه، معادلاً بين الشعر ونبع الطفولة السحرية التي يعيش لها الشعراء ويموتون بها، ومعادلاً بين عيون الاطفال

وأصوات الشعراء، تلك التي وحدها تظل لامعة في أحلك الأزمنة حينما يزحف الظلام على العالم. (خواطر حول محنة الشعراء - ١٩٧١).

ما الذي يجتذب الاطفال إلى سحر التجربة ذاتها لا إلى أي شيء آخر؟ انها متعة التخيل بالطبع، والقدرة عليه. أي متعة رؤية العالم لا كموضوعات، بل كحالة فيض يتمثل حراً في هذا الشكل أو ذاك. نحن كبشر نرى العالم موضوعات جاهزة لأن عاداتنا واغراضنا ومنافعنا لا يمكن ان تلبيها الا هذه النظرة، أما الطفل فهو الأقل حاجة للعادة والغرض والمنفعة، والاكثر حاجة للمتعة والخلق والانشاء.

وعلى هذا يطلق البريكان تسمية الحلم الاكثر صدقاً من يقظة الآخرين. فلماذا كان الحلم اكثر صدقا؟ هل لأنه نزوع إلى شيء أبعد من الراهن واكبر من الموجود؟ أم لأنه تجربة جمالية قبل كل شيء تفترض عودة الاشياء إلى منبعها الوجودي الاول: حالة الفيض الذي يسبق التمثل، أي يسبق تعب الوجود الجزئي في هذا العالم؟

من مميزات التجربة الجمالية أنها توحد بين وسيلة الوجود وغايته ،أي أنها تمثل عودة إلى الأصل والمنبع قبل أن تنشأ الكائنات وتتعدد وتتجسد في موضوعات، وقبل أن تصبح «الأنا» وعياً والموضوعات «آخر» في مواجهتها. في العودة إلى الأصل زوال لصفة الآخرية، واندماج بين الذات وموضوعاتها، وتحراراً من ألم الانفصال والزمان معا. وأميل إلى الاعتقاد ان هذه هي التجربة الفريدة التي تحدث عنها البريكان حين قال، إن الشعر ليس تظاهرة لفظية ولاهو لعبة لغوية بل هو تجسيد حي لنزوع الإنسان، وتجربة فريدة تتجسد عبر اللغة. ويستقيم الأمر فوراً اذا وضعنا التجربة الجمالية مكان الشعر، فهو تجربة جمالية تتمثل، ليس منحوتة ولا لوحة ولامعزوفة، وان حملت هذه الاشكال شيئا منها، بل لغة جديدة لعالم يولد.

هذا العالم المولود ليس جاهزا، فالشاعر يتلقى ملايين المؤثرات حين يقرأ أو يتذكر أو يرى أو يشعر أو يفكر، وتتخذ هذه المؤثرات شكل كليات في ذهنه، أو تصل عناصرها أقصى حالات الوحدة بترابطات داخلية حميمة بحيث تتصرف كقوة واحدة حين تتآزر عناصرها. انها تنبثق ان جاز التعبير من كل هذا اللاتحدد (المقروء والمتذكر والمنظور والمشعور والمفكر به) وتتخذ شكلاً هو ذاته المرآة التي يرى فيها الشاعر ذاته وقوته الخلاقة.

في مثل هذه الحالات الخلاقة من الصعب اخضاع القصيدة لوضعية موضوع في مختبر يبدأ الناقد في تحليل عناصره، وارجاع كل عنصر إلى مشهد منفرد معزول عن الكل، لأن العناصر تفقد معناها اذا فقدت كليتها، مثلما يفقد الحلم سحره حين يترجم إلى مفردات مما لايعرفه الإنسان الا في حالات اليقظة.

كلية القصيدة هي المعنية بقول البريكان ان «لاجدوى من تناول الصيغ بمعزل عن طوابع التجربة» أو بصورة أوضح «أن الظواهر التعبيرية مرتبطة بطبيعة التجربة وليست مجرد مهارات، وبمجرد عزلها عن سائر العناصر تفقد خواصها» (رد على مقالة الاحتكام بالاسرار - ١٩٦٩).

لقد تعرضت احدى قصائد البريكان إلى هذا النوع من المختبرات (قصيدة «أغنية حب من معقل المنسيين») وتعرضت للتشريح على يد الناقد طهمازي، وللملحوظة عابرة على يد الشاعر سعدي يوسف.

يستخدم الأول هذه القصيدة شاهدا على تسمية غريبة اطلقها على الشاعر، وهي إنه «نصف داندي يحتفظ من الداندي بشكله وينسى مواهبه الاجتماعية». فيقرر ان «الاسود هو الذي يحكم نصف الداندي الاجتماعي، وهو يواجه ذلك حتى في الحب. فالحب من أجل المجتمع لايجب أن يقع في وسطه ومعمعانه انما وقع في السجن. لقد كان البريكان يريد الحديث عن الحب فقط، ولأن الداندي لابد ان يختار اماكن أفعاله، فقد اختار السجن. إنه يمارس عاداته وطموحاته في غير مكانها») الإحتكام بالأسرار: محمود البريكان - الشعر ٦٩، العدد الثالث).

ولقارىء مثل هذا التحليل الحق في أن يندهش بالطبع من هذا المنطق النقدي في الحديث عن تجربة

شعرية في قصيدة تمثلت بكل عناصرها في لغة، أي الهبوط عليها من خارجها بافتراض ان الشاعر «نصف داندي» يحكم جانبه الاجتماعي نصفه الأسود، والدليل على ذلك إنه يختارلافعاله مكانا هو غير مكانها الطبيعي : يختار لحبه ان يقع في السجن. ! وفق هذا المنطلق سيكون كل من يقع له حب في السجن «نصف داندي» أو العكس. فأين هي القصيدة؟ ترى الا تتهاوى هذه التركيبة النقدية اذا لم تكن «أنا» المتحدث في القصيدة هي الشاعر نفسه، وإنه ليس «نصف داندي» كما يرى الناقد؟

في ملحوظة الشاعر سعدي يوسف إشارة إلى ان القصيدة تتحدث عن سجناء نقرة السلمان الشيوعيين اساساً في الذاكرة المحايدة، وهي معنية بموضوع العزلة والفراق اكثر من القضية الملتهبة لتحرير العراق من ملوكه ووزرائه الفاسدين، بل اكثر حتى من قضية السجين السياسي. (مقالة «يظل بيننا» سعدي يوسف، السفير، ١٣ مارس ٢٠٠٢). بالطبع هذه ملحوظة لماحة على درجة عالية من الادراك لما تتموج به سطور القصيدة، فهي رغم انها تتخذ سجناء نقرة السلمان موضوعاً الا انها معنية بما هو أكثر من القضايا المألوفة، قضية تحرير العراق أو قضية السجين السياسي. انها معنية بموضوع العزلة والفراق، أي انها تتجاوز ما يبدو انها تتحدث عنه. انها تركيب ذو دلالة أبعد من الموضوع، وهي بالإضافة إلى هذا تجسيد لا لتجربة «الأنا» بل لوضعية أو حالة سجناء (حالة تغريب ايضا).

لا أجد من الضروري مناقشة قضية «نصف الداندي» ونصفه الاجتماعي التي لاتعلق لها بتجربة شعرية، سواء أصحت هذه الصفة ام لم تصح، ولكن ما أود ذكره تأكيداً على فشل مختبر التشريح هذا، هو ان لب هذه القصيدة البريكانية لم يأت من صفاته الاجتماعية ولامن نقرة السلمان، بل من الرواية الألمانية القصيرة «كارل وأنّا» للكاتب ليونارد فرانك، والمترجمة إلى العربية تحت عنوان «رجلان وامرأة») صدرت عن دار العلم للملايين في العام ١٩٥٥). في هذه القصة سجينان في معسكر اعتقال للأسرى هما ريشار وكارل، عزاؤهما الوحيد هو الحديث عن امرأة غائبة تملأ نفسيهما وتملك قلبيهما هي «أنّا» زوجة ريشار. ريشار يتحدث عن حبه لزوجته، ويصف لرفيقه بيته في برلين وغرفه، وينبئه بمكان الكرسي ولون الفراش طيلة ثلاثة أعوام، ومع تواصل هذا الحديث تمتزج حياة كارل بحياة صاحبه، ويحس مثل ما يحس به ويجد مثلما يجد، ويفكر في «أنا» كما يفكر فيها صاحبه «وينتهي إلى حبها كما يحبها صاحبه. ولايعود يحب «أنّا» فقط بل ويراها ويحقق مكانها وما تأتي به من الحركات، ويتحدث بأنه يراها الآن في شارع من شوارع برلين قائمة تنتظر تحت الأشجار وهو يرى ثوبها ويفصله ويحقق لونه».

وتضيف القصة تفاصيل تكاد أن تكون منقولة إلى قصيدة البريكان حرفيا، ولكنها مختصرة : «لقد رأى المرأة التي لم يشاهدها من قبل أبدا. رآها تنفض الغبار عن الخزانة ذات الأدراج في الغرفة الصغيرة التي لم تطأها قدماه، رآها تمضي إلى الأريكة كي تسوّى غطاءها.. لقد عرف الأريكة وعرف لون الغطاء والرسوم التي تزينه.. لقد أصبحت بالنسبة إليه في الخيال الملاذ الذي يلتمسه جميع الناس في الإلف والرفيق، بحيث لو قدر له ان ينظر اليها في شارع من الشوارع الحاشدة نظرة عابرة ومن بعيد لعرفها في الحال».

لم يكن هذا اللب القصصي وحده هو الذي شكل قصيدة البريكان بالطبع. بل كان ممكناً واحداً من ممكنات متعددة تضافرت لصياغة هذه الحالة الشعورية التي أعطناها صفة التحول كتجربة يعيد فيها الشاعر صياغة جملة من مدركاته وخبراته النفسية، لقد دخلت هذه القصة، كما تدخل آلاف القصص والأحداث والأخبار مجالاً يحتشد بالمكننات، فليس هناك أكثر انفتاحاً من مجال الشاعر الادراكي لما ينهمر على احاسيسه وافكاره، ولكن ما يتمثل من كل هذا في النتيجة هو القصيدة، وهنا أجد من الضروري أن استكمل موضوع التجربة

الجمالية (طوابعها وتقنياتها الموحدة) بهذا المثال.

اذا اخذنا في الاعتبار حساسية الشاعر تجاه العزلة (لاصفاته الداندية التي افترضها الناقد) وجملة المناخ السياسي في تلك الايام، ونزوعه إلى «التغريب» الذي تحدثنا عنه، نجد ان جوهر الموقف الغريب والاستثنائي الذي ترويه القصة (ولاشك إنه اطلع عليها خلال رحلاته إلى دمشق أو بيروت)، كان جذاباً إلى درجة لاتغلب. تسمى هذه التجارب الآن «تناصا» بينما التسمية الاكثر توفيقاً هي ما يقترحه «ت. س اليوت في حديثه عن الكيفية التي تعمل بها المخيلة الشعرية حين تقوم بخلق كل متلاحم من شظايا عديدة يجربها الشاعر بحسه وفكره منشئاً بذلك «كليات» جديدة تدمج بين هذه الشظايا المتنافرة. التسمية المناسبة هنا هي «التمثل» على اساس ان مايجربه الشاعر يتداخل تداخلاً يشبه تداخل الموجات ولا يتصادم تصادم الكرات الصلبة بفعل ما يرافق هذه التجارب المتنوعة من شحنة عاطفية تمازج بينها وتحولها إلى فيض دافق وتحدث تحويلاً في عناصرها الأصلية، وتتمثل أمامنا في لحظة من اللحظات المواتية قصيدة متكاملة بقيمها التعبيرية وشحنتها الشعورية.

ان «التمثل» يعنى تحقق ممكن واحد من ممكنات التجربة، وتساهم في تشكيله كل الممكنات التي قد لاتظهر (تم استبعادها) ولكنها تترك آثارها في ما تحقق، ومن هنا فرادة هذه التجربة، والإلحاح على أنها فريدة أي انها انبثاقية لا سابقة لها، ومن هنا ضرورة النظر اليها بوصفها كلا يفقد كل عنصر من عناصره معناه اذا اخذناه بمعزل عن كلّيته.

هذه الكلية ليست حاصل جمع آلي كأن تكون قصيدة «اغنية حب من معقل المنسيين» حاصل الجمع بين قصة كارل وأنّا وخبر سجناء نقرة السلمان، وانفعال الشاعر بها، وميله إلى العزلة والتوق إلى حب فريد من نوعه، والنزعة نحو الكشف عن لامألوفية العالم الذي نعيشه... الخ، وانما هي كلية جديدة ضافية على كل هذه الأجزاء، هي منها ولكنها غيرها في الوقت ذاته انها حقيقة جديدة. ومن الشيق ان نشير إلى ان الشاعر لم يأخذ القصة بأكملها، بل اقتطع موقف نشأة الحب في السجن، ولم يعتن بمتابعة مصيره في مابعد، واجرى تحويراً على أمرأة رفيق سجنه، فحولها إلى أخت له.. وليس زوجة كما في القصة الألمانية وكل هذه التحويرات مصدرها مخيلة الشاعر وقدرته على ايجاد كل متلاحم جديد من شظايا ما يقرأ ويسمع ويشاهد ويتوق إليه.

هذه النزعة إلى الكلية هي نزعة ذات أساس فلسفي بالطبع، فمحور التفلسف ادراك للوجود أي لما يؤسس موضوعات الوجود، وهو ادراك للشامل والكلي والمبدئي بالضرورة، ولكن ما يعنينا الآن هو الكيفية التي تتحقق بها هذه الكلية في القصيدة البريكانية وماهي أدواتها، مادام الشاعر يرى في الشعر «استشرافاً للوجود يسبر الواقع من خلاله ويرى فيه تجربة روحية قبل كل شيء تملي صياغاتها المناسبة.

كل ماهو روحي يقود إلى حالة تفقد فيها الموجودات وجودها العياني، أي تتجرد من ثقلها المادي الملموس، وتتحول إلى مجال ممكنات لامتحددة، وهو مايعني انفلاتها من سطوة الفكر الأرضي المحدد بأبعاد يستقل فيها المكان بذاته وكذلك الزمان، وينقسم الوجود إلى ثنائيات : نور وظلام وكبير وصغير وماضي وحاضر وانسان وطبيعة.. وهكذا.

ولكن الشاعر، وشرطه ان «يكون حياً ملء الحياة» لايتمكن من الإحساس بهذا الامتلاء الا بالتوليف بين مايبدو متناقضاً وثنائياً ؛ بين اللامتحدد والمتحدد بين الروح والجسد، بين الفكر والاحساس، بين المكاني والزماني، بين الأناء والموضوع. إنه يعلو على ثنائية الفكر الأرضي والاحساس المتشظي، وعلى الانقسام الموهم بالتناقض، نحو وحدة كلية تتمثل فيها ماهو روحي، فلا يكون التمثل جوهراً مختلفا، ولاينحل المتمثل، ويشفّ ويتجرد. حالة عصية على التعبير إلا بالصورة، أو الاستعارة، ولوقيل للشاعر ماهو الحقيقي لرسم وركب صوراً واستعارات ومجازات، لأن الحقيقي أعمق من أن تحتويه التركيبات المنطقية، أو الانشاءات

والقياسات التي تنتمي إلى عالم الموضوعات المتشظي إنه من عالم الوحدة الباطنة تحت كل اشكال الوجود.

صفاء اللغة اذن هو أول شروط التعبير عن مثل هذا الحقيقي المراوغ الذي نور وظلام حركة وسكون، وعلو وارتفاع، وماض وحاضر فعلى حد سواء. ويتحقق صفاء اللغة بعدة وسائل. الاقتصاد أحدها، ويعنى أقل ما يمكن من الكلمات بحيث لايقف الكلام حائلاً بين الشاعر ومايجربه، فالوجود لايعرف النحو مطلقا، وما النحو الا شبكة مصطنعة ابتكرها الإنسان لاحتياز فاعليات الوجود وعلاقاتها وادراكها في شبكة الالفاظ، ويتحقق الصفاء بتجديد اللغة ورفض مارث منها على الألسنة، أي بفتح مناطق الصمت والإصغاء إلى رنينه، وابتكار الأسماء والافعال ابتكاراً يوحي بانها تطلق لأول مرة، وأن الشاعر أقرب إلى الإنسان الأول الذي يواجه عالماً بلا اسماء، عالماً بحاجة إلى اكتشاف، وعليه وحده مسؤولية التسمية والاكتشاف.

لغة البريكان في هذا الاطار تميل إلى أن تكون قصيرة الجمل نشطة وحيوية، وتحافظ على أقصى طاقتها باقتصارها على تجسيد الشيء بذاته من دون إشارة إلى شيء آخر غيره، لهذا نجدها تطرح عنها أداة التشبيه ما استطاعت، وتقف عارية بأقل القليل من المحسنات البديعية من رنين وقرع وصخب وتجريد.

إن جوهرها يقع في الموقف الذي تكشف عنه وفي زاوية الالتقاط التي يعمد اليها الشاعر، أي التكوين الكلي الذي يطمح إليه بوصفه رؤيا وتجل.

هنا يتبدى طابع التجربة البريكانية خارجاً على التظاهر اللفظي وقريباً من تجسيد حي لما يسميه نزوع الإنسان، أقصى حالات الوحدة بين عناصر اللغة والرؤيا، قوتهاالعضوية تنبع من داخلها لا من شيء خارجي، كأن يكون ضرورات إيقاعية أو البرهان على قضية، أو تمثيل مناسبة أو حدث. ولايمكن وصف هذه الحالة الا بصفة الحدس والإدراك الشامل. حالة تكتمل فيها القصيدة من داخلها وفي داخلها، لهذا السبب ربما تبدو انضج قصائد البريكان وكأنها تتخطى الزمن، أو كأنها تجيء من المستقبل دائماً ولا تتقدم إلينا من الماضي أبدا. انها تحفل بعنصر شبه أبدي لا يستنفد بمرور الزمن. انها متحررة من الاراء العامة والقوالب سواء أكانت دينية أم علمية وحيدة في عزلتها تشبه عزلة ضوء نجم بعيد أحيانا، أو ضوءاً داخلياً يتعرف فيه المتلقي على شيء في داخله منسي ومهمل طمرته العادة والتكرار والانشغالات الزائلة.

قوة هذه الرؤيا الشبيهة بقوة عضوية داخلية هي التي تحدد الايقاع والتدفق اللذين يشعر بهما الشاعر ويجتهد في ادراكهما عبر ايقاع وتدفق الكلمات. ولأن هناك تعارضاً حتمياً بين طبيعة الكلام الذي لابد ان يتعاقب حتى يتم ادراكه، وقوة مثل هذه الرؤيا التي لابد أن تتوهج مثل ومضة برق، نجد ان الشاعر يستخدم اكثر الامور حيوية في القصيدة، أعني التدوير، ويعني التدوير في أبسط معانيه انتظام الكلمات في مجموعات تتسق مع ايقاع وتدفق قوة الرؤيا العضوية التي تشد عناصر القصيدة. وبالتدوير تتوالى القصيدة على شكل سطور كما تتوالى السطور اللحنية في القطعة الموسيقية. هنا تنبني السطور، ولكن لايتقرر هذا البناء عشوائياً كأن يقرر الشاعر انهاء سطر هنا أو هناك، ثم ينتقل إلى السطر التالي. ان مايحدد مكان التدوير (التوقف أو التدفق) هو الادراك الجمالي وهو يشكل مجموعات الكلمات، أي ضرورات التعبير انطلاقاً من كينونته وعبر الضرورة الداخلية لتعبيره عن ذاته. ان ادراك الشاعر هو الذي يسيطر على كيفية تشكيل السطور.

أحياناً يتدفق الايقاع متشكلاً في سطر واحد بوصفه عنصراً واحداً كاملاً ولا يمتد إلى السطر الثاني، فيفرض على القصيدة توازنا، وقد يحدث تغيير في تدفق الايقاع خللاً في القصيدة أحيانا، أي يخلّ بتناغمها النفسي حين لا تتوافق مواضع التشديد والتأكيد مع تموج نغمة الشعور. ومعنى هذا ان التدوير لا يقع لأسباب آلية مثل الحفاظ على عدد التفاعيل، فيفرض هذا نهاية الإيقاع، أو لإيراد قافية تنسجم مع

القوافي السابقة مما يستدعي انهاء التدفق مع نهايات القوافي، بل يقع لاسباب أعمق تظهر من مادة القصيدة نفسها.

التدوير وقفة حسية يمليها الادراك الحسي الجمالي، ومحاولة الشاعر ادراك وحدة استبصاره. وتختلف هذه الوقفة عن نهاية المعنى أي الفاصلة التي يحدث عندها حذف مفاجيء، وان كانت تتطابق معها احياناً حين تحدثان معاً عند نهاية السطر. ولكن هذه الاخيرة تؤدي دوراً مهماً في احداث توتر يشمل ايقاع القصيدة كلها. وقد تكون الفاصلة حذفاً نحوياً أو شعريا، بمعني انها قد تعني اسقاط كلمات لاتضيف إلى معنى القصيدة، أو قد تعني الغاء اضافة تفسيرية أو ايضاحية هذا الحذف الشعري هو مصدر معظم طاقة القصيدة الإيحائية. ومنه ينبثق حضور المسكوت عنه أو الغائب الذي يمثل غيابه، وكأنه معنى المعنى الذي يشعر به المتلقي ولايستطيع تحديده، لانه ينقل الادراك إلى مجالات للتجربة أوسع مما تقوله الكلمات بمعناها الحرفي.

في القصيدة الحرة يمكن أن تتحرر كل هذه التقنيات التي تسجنها قوالب القصيدة التقليدية وتمنع انطلاقها، أو تجعل التفكير فيها بحكم اللامفكر فيه فيصبح نسق تفاوت عدد التفاعيل، أو انفتاح الشكل التقليدي الصارم سيرورة يخضع فيها ايقاع وتدفق الكلمات لمادة القصيدة، أي لضرورة داخلية، وتخضع فيها الضرورة الداخلية لسيرورة وتدفق الكلمات، فلايمكن التمييز بين جانبين تقوم بينهما علاقة تعالق بشرط فيها احدهما الآخر وتتقرر السيرورة معا. ان لحظة التدوير الايقاعي، وهي لهذا السبب الآنف الذكر لحظة تدوير المعنى، تحدث تراكباً لبنى ممكنة متعددة وكأن عنصراً من العناصر حين يتجاوز سطراً في قصيدة إلى السطر الثاني، أو يتوقف مع اكتمال التدفق الايقاعي مع نهاية السطر (ويحدث البريكان مراوحة بين هذين الشكلين الايقاعيين) انما يفتح امكانية نسج شبكة من العلاقات بين موضوعات الوجود وصوره تجعل المتحقق والمؤكد قرين الممكن والملتبس.

ولاتتحرر القصيدة بهذه النظرة الجديدة إلى العالم، والتي تختلف جذريا عن النظرة القديمة (نفي الملتبس وتثبيت المتحقق) فقط، بل وتتحرر أيضاً بنوع من تفضيل التناسب على التماثل الذي يطغى على بنية القصيدة التقليدية، فهنا لا تخضع اطوال السطور لأي تماثل مفروض مسبقاً بل تقصر وتطول بحرية تامة، تخضع في تذبذبها لبنية الادراك الجمالي الذي لم يعد محكوما لقالب خارجي من عادات وتقاليد وأراء عامة في عالم المجتمع أو الشعر أو الفن بعامة، بل لذات الشاعر المدركة الآن بوصفها مجالاً لهبوب رياح وعواصف التجارب، فهي متقلبة أيضا، فردية ووحيدة.. وحرة.. ولكنها نزيهة قبل كل شيء نزاهة طفل يعيش سحر طفولته في كل أطوار عمره. أليس أفضل تعريف للشاعر هو إنه الطفل الذي لايكبر أبدا؟■



محمود البريكان

محمود البريكان

يتحدث عن تجربته مع الشعر الحر

عبد الرزاق سعود المانع *

الاستاذ محمود داود البريكان، مدرس اللغة والادب العربي، في معهد إعداد المعلمين في البصرة. ورئيس تحرير مجلة «الفكر الحي» التي تصدر عن مديرية التربية في لواء البصرة، وهو واحد من الشباب المثقف، ذوي الاطلاع الواسع في الادبين العربي والغربي، وصديق الشاعر المرحوم (السياب) له تجربة واعية مع الشعر المعاصر، وله فيه رأي خاص، ننقله في هذا الحديث السريع الذي اجريناه معه..

– نحب أن نبدأ ببعض الاسئلة الخاصة، منذ متى بدأتم، يا أستاذ محمود، قرض الشعر؟

❖ البداية الحقيقية للشاعر هي الفترة التي يتبلور فيها أسلوبه الخاص، وموقفه من الوجود، وكل ماقبل ذلك فمحاولات بدائية. لقد كتبت كثيراً ومزقت. على أن التحول الشعري لدي بدأ في وقت مبكر جدا، خلال سنوات الدراسة.

– وهل قلتم الشعر في البداية على اسلوب الشعر الحر أو الشعر المقيد؟

❖ لقد بدأت بداية كلاسيكية، وخبرت الوان الشعر وأوزانه، ثم اتجهت الى طرق ابواب جديدة ومن ثم، الى سلوك سبيل التحرر في الاوزان. غير اني لم اتخل عن العمودي، وبقيت الجأ اليه في بعض الحالات. ولا ارى تعارضاً في ذلك.

– سمعت اخيراً انكم تنوون اصدار ديوان لكم، فما مدى صحة هذا الخبر؟

❖ في النية إصدار ديوان هو جزء من مجموعة مؤلفاتي الشعرية غير المنشورة، ويؤمل أن تصدر بعده

* ناقد عراقي يقيم حالياً في المملكة العربية السعودية.

الأجزاء الاخرى. والمشروع قائم، وقد يحتاج إلى بعض الوقت.

– وعن الشعر الحر، ما رأيكم في التهم التي يوجهها خصومه اليه وإلى القائلين فيه؟ على سبيل المثال: انه انما يقصده القائلون فيه طلباً للسهولة وقصوراً منهم عن الشعر المقيد؟

❖ لقد كثر الكلام حول ((الشعر الحر))، كما كثر الذين ينظمونه من غير المؤهلين، ان اكثر ما ينشر من الشعر «الحر» لايمت إلى الشعر ولا إلى الحرية. بل هو كلام هجين، ليس فيه جمال الشعر ولابساطة النثر. وهذا لايعني سقوط الشعر الحر، بل سقوط الشعراء. ان الشعر الحر موافق لمطالب التعبير العصري، ولكنه انما يتألق على ايدي الشعراء الحقيقيين، فاما التافهون فيحولون كل شيء إلى تفاهة، وسواء كتبوا شعراً عمودياً أو حراً فانهم لن يأتوا بجديد. ان المسألة مسألة خلق، والتجديد الشعري أدق وأعمق بكثير من أن يكون مجرد ايثار لهذا الضرب أو ذاك من ضروب النظم. وهكذا يمكنك أن ترى ان الشعر الحر بريء من سخافات المتشاعرين. فالشعر الردىء، رديء سواء كان عمودياً أو حر. المهم انما هو امكانات الخلق. ومع كل مالحق الشعر الحر من ابتذال، فانا على ثقة ان الامكانات الجديدة تجنح إلى الحرية وتحسن استعمالها.

أما القول بان الجنوح إلى الشعر الحر سببه القصور عن اتقان الشعر المقيد، فهذا بصراحة كلام يشف عن جهل. ومن المؤكد ان الشعر الحر يبدو ((اسهل)) لكثيرين وهم اولئك الذين لا يحسنون نظمه ولا قراءته. ولكن أي شاعر حقيقي جرب النظم على الطريقتين: القديمة والجديدة، يستطيع أن يقرر ان كتابة شعر حر جديد تحتاج إلى حس موسيقي خاص، وإلى درجة عالية من التركيز والقدرة، لكي يحقق الشاعر الصياغة المثالية والتناغم الداخلي دون أن يقع في شرك النثرية، وهو ما لاينجح فيه سوى قليل من الشعراء.

– يبرز هنا سؤال، استاذ محمود، فهل ترون ان في الاشكال الجديدة نقضاً للتراث القديم؟

❖ بالطبع كلا.. فالاشكال الجديدة ليست نقضاً للتراث القديم اطلاقا، بل هي تطوير واغتناء، والحق ان التراث لا ينمو بالجمود والتكرار، بل بالتجديد والإضافة المستمرة. وانا مثلاً احب الشعر القديم كل الحب وولائي عظيم للتاريخ الشعري، ولكني أجد للشعر الجديد طعماً خاصاً لانني معاصر، والتحرير النسبي في الاوزان مستحسن بقدر ما يعين على تحقيق التجديد الشعري بمعناه الأعمق. أما أن يكون مجرد بدعة صورية، فلا.

– هل تعتقدون أنه اكتملت للشعر الحر المقومات الضرورية لكي يحيا ويستمر؟

❖ المهم امكانات الخلق، والشعر الحر اقدر على تجسيدها. الأكثرون يقلدون فيبتذلون كل شئ. أما المبدعون فيتخطون أنفسهم، وهؤلاء يحيون وتحيا معهم اشكالهم. للشعر مستقبل، هو نفسه مستقبل المواهب. ليس لنمط الشعر الحر أي قيمة في ذاته، التجديد هو أولاً قضية روحية.

كلا، لست قلقاً على مصير الأوزان الحرة، ولكن هل تتحقق من خلالها ابداعات عظيمة؟ ان تبدع أو لا تبدع، هذه هي المسألة !

– المعروف أنكم يا استاذ، تعزفون كثيراً عن النشر، فهل تعتقدون ان هذه هي الطريقة الصحيحة في حياة الأديب؟ وبالنسبة للناشئين من الأدباء هل ترون الاقبال على النشر أم التحفظ فيه والاقلال منه اصلح لتقويم نتاجاتهم؟

ف هذا موضوع دقيق، تصعب معالجته في كلمات قلائل. وليس هناك قانون واحد للادباء، لان الادباء مختلفون طاقة وهدفا. من الادباء من يناسبهم ويكفيهم النشر في الصحف والمجلات والاذاعات. انهم يطفون فوق الاحداث اليومية، ويخاطبون الذوق السائد، ويطلبون شهرة لاتدوم ونجاحاً شخصياً خادعاً وقد يكون لبعضهم دوره واثره الوقتي المحدود، ومن الادباء من يتطلعون إلى مستويات خاصة، ويطمحون إلى انجازات حقيقية باقية وإلى تحقيق

أعمال فنية كبيرة. انهم يتمسكون باصالتهم امام مختلف المؤثرات، فمن الطبيعي ان لاينخرطوا في أية جوقة، وان يبتعدوا عن الاجواء الادبية الدعائية، انهم مشغولون بالحياة والإبداع، وهم يريدون أن يخدموا قضية الانسان بالطريقة التي تناسبهم. فبالطبع يكتب المرء ليقرأه الاخرون، ولكن من حقه أن يقرر اسلوب التزامه. ولماذا يجب على أي أديب أن يطل من نافذة الصحافة؟ انا مقتنع ان وسائل الاعلام في وضعها الراهن تسيء بالجملة إلى القيم الثقافية الرفيعة، وهي تميل إلى تسطيح الاعماق وتحويل الفكر إلى نشاط استعراضي. انت ترى ان القضية قضية قناعة شخصية، وعلى كل أديب أن يقرر طريقه وان يحدد وسائله ومجالاته تبعاً لذلك. ولئن كان الاديب مسؤولاً فانه حر في ان ينهض بمسؤوليته وفق ضميره الخاص.

انني لا اثق بمقتضيات العرض والطلب في الحركة الادبية. على الأديب ان يحمل مسؤوليته وحيدا. ومن الطبيعي ان يتخطى ما هو راهن وان يغامر على المستقبل.

– اخيراً ما هي اللوازم والشروط الضرورية للشاعر اليوم، في رأيكم؟

❖ التشبع بالتراث: الشعري والفكري، إلى الحد الضروري لتكوين حس تاريخي عميق بالمورثات وعبقرية اللغة.

التفتح على العصر، وتمثل ثقافته ووعي ظواهره واحداثه.

حب الحقيقة. النقد الذاتي.

واولاً واخيرا: ان يكون المرء حياً ملء الحياة

(«البيان» الكويتية – يناير ١٩٦٩)



لوحة للفنان / رافع الناصري / العراق



بدر شاكر السياب

خواطر حول محنة الشعراء *

محمود البريكان

في أحلك الأزمنة، حينما يزحف الظلام على العالم، تبقى لامعة عيون الاطفال واصوات الشعراء.

حين تطغى سيول الاباطيل، تبقى كلمة الشاعر، شامخة كصخرة، شاهدة على مجد الانسان.

حين تحصى تركات التاريخ، وتتراكم انقاض الحضارات، يبتكر الشاعر لغة جديدة لعالم يولد.

الشاعر هو بشارة التاريخ. هو شاهد العصور. هو ترجمان الطموح الاعمق في قلب الارض.

وبينما يستقطر الشاعر حكمة الاجيال، ويسبر اغوار الحزن والفرح، ويطلق جناحه في ابعاد الكون، تترجمه الصحف اليومية إلى اعلان، وتلتقطه عدسات التصوير موضوعاً للفضول.

وعندما يذهب، يبدأ المثالون عملهم.

انه يستشهد مرتين.

هل يشعر جميع الشعراء بالحزن أمام التماثيل؟

هل يشعر جميع الشعراء بالتيه أمام الأضواء البراقة والقاعات الباذخة؟

هل يشعر جميع الشعراء بالغربة أمام المنابر، ومكبرات الصوت؟

إلامَ يحن الشعراء؟وفيم يحلمون؟

وهل لحلم الشاعر نسخة أخرى؟

وهل تعوض الشروح عن الشرارة الضائعة؟ وهل تكفي الاوسمة لانتصار فكرة الشجاعة؟

وأية هزيمة للشعراء أكبر من هذه: ان تمجد اسماؤهم، وتدفن رسالاتهم ناقصة؟أن يحولوا إلى أوثان، ويبقى الحقد والشر والفزع، وكل شئ قبيح، قائماً في الأرض كما كان، ملوناً كل شيء بألوانه؟

وكيف اذا استعبدت اللغة نفسها للتفاهة؟ وتحولت

* كلمة القاها الشاعر في احتفال ازاحة الستار عن تمثال بدر شاكر السياب (البصرة ٢٣ - ٢٦ يناير ١٩٧١).

أجمل الشاعر إلى الفاظ جوف؟ ومسخت اعظم الشارات إلى نظام من الاحرف؟

وكيف اذا صهرت عظام الشعراء في هذا المصهر اللغوى الرهيب، لخدمة أغراض مضادة؟ وللدفاع عن التفاهة العريقة التي كانت دائماً هدفاً لثورة الشعراء؟

كلا. ليست محنة الشاعر في لهاثه اليومي، ولا في حظوظه الفردية. محنته هي معركته مع المسخ الكامن في قلب الانسان.

وأعظم ألم يلحق به أن تترجم لغته الحية إلى لغة المسوخ. وأن تحجب الافق الجميل، الذي جاهد أن يكشفه للاخرين، تحت ستار من الوهم، وان يحول إلى هيكل للتشريح في مدرسة من المدارس، وإلى قصة تملأ بها أعمدة الصحف، وإلى موضوع لقتل أوقات الفراغ.

متى يكون البشر كل البشر جميلين كما يريد الشعراء، أنقياء كما يحلمون، سادة لعالمهم كما يتمنون، كباراً في حضورهم أمام الحياة والموت؟

وقيل الشاعر رجل الخيال.

وهم اخر ثبته التكرار !

فليس اكثر حقيقة من الشاعر، وليس اكثر استبصاراً بالواقع منه.

حلم الشاعر اصدق من يقظة الآخرين.

فبينا ينظر الخآرون إلى الحياة من خلال منافع زائلة، وأغراض عابرة، وحسابات ربح وخسارة، يراها الشاعر حراً من هذه القيود يراها عارية كما هي، ويرقص في دائرتها الواسعة بلا حدود.

من الناس من يحترف الحياة احترافا. أما الشاعر فهو هاو عظيم للحياة، تهمه التجربة نفسها، ويجتذبه الجوهر نفسه.

وما خيال الشاعر الا حركة نحو أبعد مستويات الحقيقة.

أكبر الظن أن اتهام الشعراء بجموح الخيال، ليس الا طريقة للدفاع عن رتابة الحياة اليومية، وعن حكم العادة المستحكمة، وسهولة الغناء المريح.

هكذا يرفض الرافضون دعوة الشعراء إلى القلق المبدع، والمغامرة الجميلة، والذهاب وراء حدود الموضوعات.

ولعل كل شاعر يحمل في حياته هذا الصليب.

ألم أقل ان الشاعر يستشهد مرتين؟

هل تحبون إحياء ذكرى الشعراء الذاهبين؟

هذا ولاشك جميل. واجمل منه ان يكون الشعر جزءاً من نسيج حياتكم، وان تحتفظوا في قلوبكم بنبع من تلك الطفولة السحرية التي عاش لها الشعراء ومات بها الشعراء.

أبلغ تمجيد للشعر، أن يحن الانسان إلى الحرية كأكبر حاجة من حاجاته، وأن يجرؤ على الرؤية الساطعة، والتحديق في وجوه الازمنة، وان يتعلم من الشعراء الحقيقيين هذا السحر: معانقة الحياة بلا خوف ولارياء.

هل يهمكم أن تحافظوا على الاشجار التي غرسها الغارسون؟ هذا جميل للغاية. وجميل أيضاً ان تتعهدوا البذور الجديدة كما يجب، وان تهيئوا لها أرضاً صالحة.

لعل خير تحية لمآثر الأمس الاستمرار في انجاز مهمات اليوم.

هذا لأن حلقات التاريخ لاتنفصم، ولان محاولة التشكيل لاتتوقف عند شكل من الاشكال، ولان ابداعاً ما لايصح أن يعتبر قانوناً لما بعده.

ألم يكن هذا دائماً نزوع الشعراء: النزوع إلى شئ أبعد من الراهن وأكبر من الموجود؟

ومن محن الشعراء ظلال الشعراء.

لا عدو للشعر أخطر مما يقدم باسم الشعر نفسه، اذ تسمى الأشياء بغير اسمائها، وتصنع الأمجاد، ويسُود قانون الانتحال.

ليس النثر نقيض الشعر. نقيضه الحق هو النظم الردئ.

وهكذا فإن الانهماك في حركة شعرية فارغة هو أسوأ ما يهدد الشعر الحق.

هب مجتمعاً يشتغل نصف افراده بالنظم السهل: أيكون مجتمعاً متقدماً الا بأسهل المعاني وأهونها؟ انه

مجتمع الانشغالات الباطلة.

ان الانهماك العريض البعيد عن جوهر الابداع، ليس الا ظاهرة تعويضيه تحاول عبثا ان تسد فراغ الفن الغائب.

وما من ابداع حقيقي يمكن ان يتم، الا بالقفز فوق هذه الوضعية، والا بتجاوز تام لمنطلقاتها.

ليس الشعر تظاهرة لفظية. انه تجسيد حي لنزوع الانسان. وهو ليس لعبة لغوية. بل تجربة فريدة تتجسد عبر اللغة. وحين يأبى الشاعر ان يستخدم لغة رثت على الالسنة، وأفرغت من طاقاتها، فأنه يبدو أولاً كائناً متمرداً لا تعترف به الجوقات. ولكن حين تتضح معالم صوته تتشكل جوقات اخرى من حوله. ما أبلغ مشكلة الشاعر من قبل ومن بعد !

قلت: جميع التماثيل تبدو حزينة وجميع الاعلانات.

قلت ماقلت عن محنة الشعراء في هذا العالم،
مفكراً في الذاهبين والآتين.
وفيمن ماتوا وفيمن سيولدون
أجل:

ليس للطقوس الجماعية من معنى الا بمقدار ماتغرى باكتشاف ما اكتشفه الشعراء، والا بمقدار ما تعكس من شوق لفهم النداء الخفي في كل القصائد الباقية في جميع العصور.

اجل:
لايكفى تهجي الاسماء.
ولا تدبيج التواريخ.

المهم هو هذا: شعلة الشعر التي لا تنطفئ، وتلك الشرارة العجيبة التي تحول الانسان خلقاً اخر، وتضئ له حدود الابد.

هل تحدثت بشئ عن المناسبة؟
هل تحدثت عن شئ غير المناسبة !

رد الشاعر محمود البريكان على مقالة الاحتكام بالاسرار *

تعقيباً على مقال (الاحتكام بالاسرار: محمود البريكان) للسيد عبد الرحمن طهمازي، أود تسجيل الملحوظات التالية:

١ – تضمن مقال السيد طهمازي بعض الملحوظات المهمة الصحيحة. ولكنه وقع في التباسات غريبة. وكنت آمل ان يكون أقرب إلى فهم موقفي الشعري، واصح استنطاقاً للنصوص.

٢ – قد يفهم قارئ المقال انه كتب في ضوء وثائق كثيرة وان لم يقل الكاتب ذلك ودفعاً للالتباس أوضح ان المقال كتب عن بضع قطع منشورة، مع أربع قطع غير منشورة فقط، قدمت اثنتان منها لتنشر في المجلة نفسها. (هذا بالاضافة إلى ثلاث قطع سمعها الكاتب سماعاً عابراً).

٣ – وحتى في حدود هذه النصوص القليلة (حوالي ١٢ نصاً) فان المقال لم يقدم كشفاً حقيقياً اذ شغل الكاتب غالباً باطلاق احكام جانبية يشوبها الاقتسار والتناقض مع النصوص.

٤ – كنت قد لاحظت ملاحظة عابرة انني منذ اواخر الاربعينات وفي قصائد كثيرة ملت إلى استعمال المضارع مدوراً للايحاء بنوع من الاستمرارية والحضور واستعمال صيغ الازمنة باشكال خاصة في السياقات المتغيرة وبدل ان يلاحظ الكاتب بعض ملامح هذه الخاصية في القصائد التي بين يديه، أمسك بقصيدة واحدة هي (عندما يصبح عالمنا حكاية) ١٩٥٦ استعملت فيها صيغة الماضي. ومع انه لمح فيها (حقيقة فخمة) فقد استنتج بطريقة غريبة ان استعمال الفعل الماضي هو من اجل توفير متاعب المواجهة ولم يلاحظ ان القصيدة مصممة على اساس معين، فهي تصور العالم المعاصر كما يبدو لانسان المستقبل. لقد عنيت تماماً ان احول الحاضر إلى تاريخ لأ كشف عن غرابته. لقد أردت ان اظهر فظاعة ما

* (مقال الاحتكام بالاسرار كان قد نشر في العدد الثالث من مجلة الشعر ٦٩، ونشر هذا الرد في مجلة «المثقف العربي ») ايلول ١٩٦٩.

يجرى عندما ينظر اليه على مسافة، بعيداً عن التبريرات المألوفة. وعنوان القصيدة نفسه – عندما يصبح عالمنا حكاية – يشير بوضوح إلى هذا التصميم. ولم يتأمل الكاتب مغزى ذلك. بل بادر إلى اقامة هامش من التصورات الملتوية على حدود القصيدة، ولم يكلف نفسه حتى النظر إلى قصائد أخرى تغلب عليها صيغة الحضور لئلا تنهار تصوراته.

والواقع ان لا جدوى من تناول الصيغ بمعزل عن طوابع التجربة. وعندما لايتيسر تمثل الظاهرة الشعرية في عمقها وشمولها يصبح كل خطأ ممكنا. ولكي أبين خطر التعميمات وسقمها أرجو السماح لي بذكر هذا التفصيل: ففي بعض قصائدي المبكرة وما بعدها، وردت صيغة الماضي على نحو يضفي صفة اسطورية على الحدث: – خرافة روح – ١٩٤٨ وغيرها، كما غلب سياق الحضور المستمر على قصائد أخرى مثل: – الباب الكبير ١٩٤٩. وكثيراً ما ملت – باطنياً – إلى السياق المتغير – مداخلة الازمنة أو المراوحة بينها – كما في مطولة – أعماق المدينة – ١٩٥١، وربما جربت بصورة استثنائية، الجمل الساكنة – الخالية من الفعل – لتجسيم لحظة روحية: – قصيدة ساكنة – ١٩٦٩.

وطالما حاولت أن أعبر عن تجارب تجري في أبعاد زمنية سحيقة، وعندئذ تفقد صيغ الافعال دلالاتها الزمنية الخاصة أو تكاد وتشترك في خلق ايقاع لانهائي يشبه ان يكون حلماً أبديا: – الثلاثة – ١٩٦٢ – حارس الفنار – ١٩٦٩ وبعض هذه السياقات مصمم أو ملموح مقدماً ومعظمها – يظهر – في مسار التعبير وغالباً مايبدأ الشاعر تلقائيا، وينتهى إلى اكتشاف اسرار اللغة الشعرية. وهو في ذلك مدفوع بضغط مشاعر تتطلب التجسيم. والذي أود قوله ان الخصائص التعبيرية الثانوية لها دلالاتها ومواضعها وهي تخضع لشروط الشعر الداخلية.

ومن العبث ان يوهم كاتب انه يتناولها ثم يكتفي بتعميم مرتجل على نص واحد. ان الظواهر التعبيرية مرتبطة بطبيعة التجربة وليست مجرد مهارات، وبمجرد عزلها عن سائر العناصر تفقد خواصها.

واعتقد ان المناخ الروحي لشعر الشاعر، والخصائص الفنية المميزة في صورتها المتكاملة هي أهم ما يستحق الالتفات. لأن كل شيء آخر يمكن ان يفهم في ضوء التمثل الكلي لجوهر فن الشاعر وهذه مهمة لها شروطها.

ان من البؤس ان لا يستطيع ناقد تبين الطريقة الفريدة التي يستطيع بها الشاعر مواجهة العالم وتحرير ذاته والشاعر فنان يتصرف في زوايا الالتقاط ويتحرك على مختلف المستويات ويخترق الازمنة. ويمكنه ان يعكس أقسى الإدراكات والإدانات بأشكال شعرية خاصة، لا بصرخات مباشرة تستهلك الغضب.

ان الشاعر الفج يتسلى بصفع المجتمع اما الشاعر الناضج فيهتم بتعرية أعماقه، أي من خلال مجاهدة ذاتية لسبر الواقع، وهو يفعل ذلك على مستوى من التوتر واستشراف الوجود. ان الحياة الداخلية للمبدع ليست في متناول الوهم، وهي ليست موضوعاً مناسباً للحديث العابر.

لقد صنع السيد كاتب المقال أعجوبة، وكان نشيط الخيال: فجاء بشخص لا اعرفه، وصفه بانه – نصف داندي – وأعطاه اسمى الخاص..

وكنت أود أن يتأمل الكاتب مجموع القصائد التي بين يديه ابتداء من – فن التعذيب – إلى القصيدة المذكورة آنفاً قبل ان يتحدث عن موقفي تجاه العالم. انني مهتم بقضايا ومصائر ومشغول جداً عن الألعاب السيكولوجية التي يرتجلها الكاتب ثم ينسبها إليّ. ان الاسقاطات النفسية لاتصنع نقداً جيدا.

٥ – فيما يتعلق بلغة الشعر، لي رأي معلوم، سبق ان اطلع عليه الأخ الكاتب جزئيا. وقد اتفق معي في مقاله حول بعض ملامح من ذلك المفهوم. ولكنه وجهه نحو بعض قصائدي بالذات، وبلهجة تحكمية متعاقبة ! وبالطبع يستطيع المرء ان يقرر رأيا أو نقيضه، وقد يستطيع أن يلتمس شواهد صورية على مدعاه وهذه هي لعبة المنطق اللاإنساني – ولكن المهم هو الحقيقة وليس مجرد إطلاق الأحكام.

٦ – ربط الكاتب بين الحب والسجن لدى مستنداً

إلى – اغنية حب من معقل المنسيين – وهو ربط يفسده التعميم، فكأني لم أكتب شعراً في الحب الا متصوراً في السجن – أو هذا ما قد يفهم من كلامه – ويعرف الكاتب ان لدى ديوانين صغيرين من شعر الحب، وقصائد أخرى غنائية خالصة، ولكنه يلتقط ما يدعم فرضياته فقط، ولو أدى هذا إلى قلب صورة الشاعر.

فأين هذا من النقد؟ يمكن اختراع عشرات الفكاهات الخشنة بهذه الطريقة. لقد كتبت مرة أبياتاً عن موت كلب. ولعل الكاتب يستطيع لو ألقى نظرة على الأبيات ان يكتب هذا التقرير: ان الشاعر لايهتم الا بالكلاب الميتة..

٧– اعتبر الكاتب قصيدة – في الرياح التاريخية – ١٩٦٣ بداية تطور جديد. ان فكرة وجود تطورات للشاعر هي بالطبع صحيحة ولكن توقيتها على هذا النحو اعتباطي. والحقيقة ان الشاعر يمر بتطورات وتحولات روحية وفنية عميقة من الصعب تشخيصها الا بدراسة نتاج الشاعر، الا انه لا يستطيع ان يغالب ميله إلى تعميم الحأكام.

٨ – يشايع الكاتب نزعة واسعة الانتشار نحو تصنيف الشعراء، ولو مع بعض التردد والتحفظ، على حين ان من الصعب تصنيف شاعر حديث ولاسيما في ضوء نصوص قليلة. وفيما يتعلق بي فان اشارات الكاتب متسرعة. وقدأوجد لي أقارب لا أكادأعرفهم.

٩ – ومع ان الكاتب انتبه إلى بعض الحقائق عن شعراء أواخر الأربعينات وما بعدها وأدرك طرفاً من وضعي الخاص في الحركة الشعرية الا انه لم يسلم من أحكام وتعميمات اعتباطية تماماً وخاطئة، وهو معذور في عدم تصور الحقيقة الكاملة لأنني لم أنشر مجموع نتاجي الشعري، ولكن هذا لا يبرر له اللجوء إلى التخرصات. والحقيقة انني لم أتلاءم قط مع مطالب الوسط الأدبي لا سابقاً ولا لاحقاً – ولا الآن – وأعتقد ان للشاعر الحقيقي أن يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها.

١٠ – والحقيقة الأخرى هي ان كثيراً من القيم التي يظنها الكاتب جديدة ليست جديدة، لقد اكتشفت وتم استصفاوءها وبعضها تم تخطيه ولو استنطق النصوص لنطقت بذلك. الا انه مشغول بوضع الافتراضات.

ولعله قصد ان يعطى أهمية لتظاهرات أو محاولات أدبية معينة بوضع التحفظات على ما سبقها. أي بتسجيل اعتراف بما تم مع احتكار القيم الجديدة و التكلم باسمها ! غير أن أي إبداع يمكن تخطيه بابداع اعظم منه، لا بأية وسيلة أخرى. وهذا يعنى ان المجال مفتوح، وان الادعاءات السلبية لا تصنع مجداً لأحد..

١١ – وناقد الشعر حر في أن يقبل ظاهرة شعرية أو ينكرها، ولكن ما يؤخذ عليه هو اساءة الفهم وتشوية المواقف، ولو بلا قصد.

وأظن أن من يكتب عن شاعر حقيقي يكون أفضل وضعاً اذا هو لم يتكلم من فوق تل وهمي، واذا هو دخل إلى عالم الشاعر، عازماً على ان يرى ويسمع. ومن العبث التحدث عن الشعر بلغة المناورات، ووضع الأشياء تحت عدسة مصغرة. ان هذا يعطى شعوراً وقتياً بالاستعلاء، ولكنه لا يعطى الكاتب أية مزية.

وبالنسبة للسيد طهمازي، أود ان أنوه بتقديره لحقائق معينة، وان أعبر عن أملي في ان يصدر عن النصوص وحدها، وان يختار زوايا للنظر تلائم امكاناته، وان يمتحن معاييره، وان يقلق قليلا..

أقول هذا لأنني أتطلع إلى كتاب الجيل الجديد، واعتقد انهم يستطيعون ان يفعلوا شيئا، مالم تسحقهم رغبة التظاهر الشخصي.

واخيراً فان الشاعر لا يستطيع متابعة تصحيح الآراء المتناقضة التي يبديها الآخرون، وليس هذا من واجبه. ومن الطبيعي ان تكون أية ظاهرة شعرية أصيلة متعبة للناقدين، اذ ان فهمها كثير التكاليف. وصفوة القراء مدعوون إلى تحكيم عقولهم فيما يقرأون. فكل كاتب انما يكتب على قدر اهتماماته ومراميه، والرجوع إلى شعر الشاعر نفسه هو خير ضمانة ضد شطط الافتراضات.

محمود البريكان – البصرة



كلمات نقدية

احتجاج القصيدة

إن القصائد النثرية التي كتبها الراحل، تعد تقييماً كبيراً للعروض ذاته، فهيي نموذج من تمخضات العروض بمنبريته، إلى نثر مقروء تستسيغه المرحلة، فهو قادر علي تطويع الذائقة العامة، والارتقاء بها إلى قبول الجرس الداخلي لإيقاع الموسيقى الكامنة في النتظام الشعر نثراً وفق مقاس «كلمي» مدروس المعاني والشكل. ان النسق اللفظي القائم على إحساس بالموسيقي العروضية، وليس العروض بحد ذاته، وضع لقصيدة النثر مواصفات، هذه المواصفات هي حرية التعامل مع الجذر الموسيقي للكلمة في سياقها العام.

عبد الرحمن طهمازي

(مجلة «الشعر ٦٩» – العدد الثالث)

الإنسان قيمة عليا

يجسد محمود البريكان في شعره، أزمة الانسان الكونية، وما يواجهه من قهر وسلب لحريته ومصادرة لإنسانيته، وتفريغه من آدميته في عالمنا اليوم. الانسان في شعره إما مطارد بالخوف أو فاقد لهويته الانسانية، أو مسلوب الإرادة والوجود.

إن إيمان الشاعر بالإنسان كقيمة عليا، وبوجوده المطلق وحريته التي لاتقبل الجرح ، قاده إلى أن يخلق توازناً في شعره بين الانسان والطبيعة، أو بعبارة أخرى بين الانسان والمحيط باعتبارهما عنصرين ثابتين، وخاضعين لقانون طبيعي وفيزيائي واحد. وان الاشياء في الكون داخل نظامها الفيزيائي الطبيعي، تعادل وجود الانسان، وان التطاول على الانسان يعني التطاول

● اللوحة للفنانة / ليزا سيرور / تونس

على القانون الطبيعي في الكون وتعطيله. الطبيعة في شعر محمود البريكان عنصر رفض واحتجاج، فهي تضطرب ويختل قانونها عند حدوث التجاوز على الإنسان ووجوده المقدس، وهو حين يفعل ذلك يحاول ان يكشف قيمة الانسان المغيبة، وعمق التجاوز الذي يتعرض له اليوم.

د. قاسم البريسم

(المجلة: ١٨ -٢٠٠١/٣/٢٤)

تعلمت من البريكان

تعلمت من محمود، لا ما تعلمت من بدر السياب، ولكن كما تعلمت من بدر. تعلمت ان الشعر هو في الموضوع ذي الجوهر، وان كان البريكان اقرب إلى الموضوع الجوهر في الشعر. ان قصيدة مثل «أغنية حب من معقل المنسيين» وهي عن سجناء نقرة السلمان، الشيوعيين أساساً في الذاكرة المحايدة، معنية بموضوع العزلة والفراق، أكثر من القضية الملتهبة لتحرير العراق من ملوكه ووزرائه الفاسدين، بل أكثر من قضية السجين السياسي التي منحها أناس مثل بيكاسو وريتسوس والجواهري ما تستحق من تصنيف في الأقل. هل يعود الأمر إلى توجس من اختلاط الانواع؟ ازعم ان محمود البريكان كان يصدر في هذا الأمر عن نوع من التعالي الخفي، هو وريث ماسماه العرب القدامى «كره العامة» بمعنى ان على الشعر الا يتورط بدعاوي «الدهماء».

تعلمت من محمود البريكان، هذا ماتعلمته من بدر أيضا، الحرص على صفاء اللغة، مع الانتباه إلى قدرتها على أن تتداول بين الناس. أحياناً تبدو لغة البريكان صافية إلى حد التجريد، أقول «تبدو» لان النظرة التالية سوف تعلمنا كم هي ملموسة ومحسوسة لغته .

سعدي يوسف

(السفير: ٢٠٠٢/٣/١٣)

مشروع شعري عميق

أدرك محمود منذ البداية ان للشعر وظيفة، وبدأ يطور قصيدته منذ منتصف الاربعينات، فانكب على القراءة بنهم وخصوصاً في الادب العربي والادب المقارن والفلسفة، واستثمر ثقافته الموسوعية في شعره بشكل عميق، فالقصيدة عند محمود تنزل مرتدية ثوبها الكامل ومصممة تصميماً دقيقاً وعميقاً في تجسيد فني رائع لاتسقط كلمة منها، وظل يعمل على مشروعه الشعري، فمثلاً في ١٩٥١ كتب مطولته الشهيرة «أعماق المدينة»، وهو أول شاعر في الشعر الحديث يكتب مطولات شعرية، ثم كتب في العالم ١٩٥٢ مطولته «المجاعة الصامتة»، ثم أصدر السياب في العام ١٩٥٤قصيدته «حفار القبور» متأثراً بقصيدة «أعماق المدينة»، وقد اعترف السياب كما قال محمود في جلسة خاصة ضمته مع محمود على كورنيش البصرة بان «حفار القبور» هي قصيدة «بريكانية» في إشارة منه إلى «أعماق المدينة» لأن محمود قرأ على بدر بحكم صداقتهما الحميمة قبل نشر «حفار القبور» بسنتين مقاطع من «أعماق المدينة».

كان محمود لا يرى أن الشعر يكون عظيماً إلا حين يتجاوز المألوف والمباشر واليومي، وإن بدا انه يصور المالوفات، ولذا تجد في شعره موضوع الانسان وقضاياه الكبرى أو حريته وقلق المصائر والنهايات الفاجعة، وحول الحياة والموت وتجربة الوجود بكل شموليتها، وكلها موضوعات كونية ذات بعد فلسفي، الامر الذي يدلنا على ثقافة الرجل الموسوعية وقراءاته المتنوعة.

عبد الله البريكان

(الرياض: ٢٠٠٢/٤/١١)

انتمى إلى وحدته

ان تفرد البريكان وانفراده لم يشغلاه عن العالم المحيط به، بل جعلاه أكثر ادراكاً لهذا العالم، وانشغالاً به، وبموجوداته المهددة بالعنف. وقد ساعده على ذلك

قدرته على المزج بين الإحساس والفكرة، اذ من الصعب في شعر البريكان ان تفصل الإحساس عن الفكرة، أو الفكرة عن الإحساس، فوراء كل احساس مهما صغر ثمة فكرة، ووراء كل فكرة مهما عظمت ثمة إحساس يتجسد.

انه الشاعر الذي انتمى إلى وحدته، وقد جذرها إلى مايجعلها شجرة تظلل الناس والأشياء بأفيائها. لم يزعم البريكان أنه الكون أو العالم، بل أعلن عن حضوره في هذا العالم، وولائه لما فيه من جمال وبعد، وهو في نظرته هذه يختلف عن شعراء كثيرين نعوا العالم واسقطو حجراً في بئر ذواتهم.

كلما حدق البريكان في العالم، اكتشف حياة اخرى، حياة تسكن حتى الصخر، متجاوزاً بنظرته هذه الراهن إلى المصير، والمصير إلى الوجود، والوجود إلى التساؤل الممض الذي ينتصب في هذا العراء المحيط بالانسان.

عبد الكريم كاصد

(الشرق الأوسط: ١٠/٣/٢٠٠٢)

شاعر عظيم ومغمور

شاعر عظيم ولكنه مغمور بسبب نفوره من النشر وسأحاول بذل كل جهد لإخراجه من صمته ليتبوأ المكانة اللائقة به.

بدر شاكر السياب

(جريدة الشعب: ٩١٧٥)

إنسان طيب ومتواضع

محمود البريكان كما لا يخفى شاعر كبير وإنسان طيب ومتواضع غير أنه لا يريد أن يحيط نفسه بالهالة التي يضعها بعض الشعراء حول أنفسهم.

رشدي العامل

(جريدة القادسية: ٩١٧٨)

كان تجربة كيانية

كان محمود البريكان شاعراً كيانياً، إلا أن متوالياته الصامتة لا تؤكد نهوضاً بصحة الرأي إلى المنتهى.. ربما صمته البنائي هذا كان تجربة كيانية لا بد من استقرائها يوماً ما.

فؤاد رفقة

(ملحق الثورة الأسبوعي ٩١٨١)

ذو أصالة عظيمة

شاعر ذو أصالة عظيمة ونظرة كونية، نادراً ما ينشر نتاجه ولا يعرف له ديوان مطبوع، مما حرم العالم الأدبي من ثيماته «موضوعاته» المتعددة.. ومن النبرة، والنظرة، وطريقة التمثل، المتميزة تماماً، والتي يمكن أن تكون ذات فائدة عظيمة للجيل الطالع من الشعراء في العالم العربي.

سلمى الخضراء الجيوسي

(كتاب الشعر العربي الحديث/بالإنجليزية ٩١٧٥)

نخلة عراقية مثمرة

محمود البريكان شخصية عظيمة في سريتها كعظمتها في سعة ثقافتها وتواضعها. كان يقول للشعراء: «انشروا أنتم فأنتم الشعراء ونحن القراء»، وكان يرى أن خلق قارئ جيد في وطن يعني خلق عشرات الكتاب في ذلك الوطن.

محمود البريكان نخلة عراقية مثمرة. لكنها تمتص ثمرها وتختزنه في ماء الطلع.

أحمد فرحات

(جريدة «اللواء» اللبنانية: ١٩٧٨/١/٢٥)

قصائد مختارة

من شعر البريكان

أسطورة السائر في نومه

أروي لكم عن كائن يعرفه الظلام
يسير في المنام أحيانا، ولا يفيق
أصغوا إلي أصدقائي ! وهو قد يكون
أي امرئ يسير في الطريق
في وسط الزحام
وقد يكون بيننا الآن، وقد يكون
في الغرفة الأخرى، يمط حلمه العتيق!

اعتاد أن ينهض حين تقرع الساعة
دقاتها السبع، ويعلو صخب الباعة
يفتح مذياعه
يصلح شاربيه أو يدهن عارضيه
ويرسم ابتسامة غبراء خداعه
على زوايا شفتيه، ثم في عجل
يمضي الى العمل .

يمر بالناس الكثيرين وبالأشجار
فلا يرى شيئا، وقد يبتاع في الطريق
جريدة يقرأ منها آخر الأخبار
وهو غريق بعد في سباته العميق

اعتاد أن يقوم من منامه الطويلْ
بعض الليالي، ثم ينسل الى مكان
يشرب في عتمته ماشاء من خمرة
ثم يعود وهو لا يذكركم مرة
أضاءت الكأس لعينيه، وفي الصباح
لا يذكر السكرة !

ان له وجها كوجه الناس أجمعين
لكن إذا رأيته يلهث في العتمة
تجده كالذئب الذي أيقظت الظلمة
أسراره، فهو مخيف خشن حزينْ

يجلس في أبهى المقاهي، ينفث الدخان
ويلعب الشطرنج، أو يندس في الزحام
يغشى بلا اهتمام
معارض الرسوم أو متاحف الآثار
أو مسرحاً يعلن عما فيه بالأنوارْ
وربما رأى صديقاً فروى نكات
وقهقها، وربما زارا معاً فتاة
تستقبل الزوارْ!
وهو كظل باهت يسير أو ينهارْ
في ذلك السبات !

ماضيه لايعرف إلا أنه بعيدٌ !
بداية غامضة من حلم مديدٌ
ليس له مدى
حاضره ليس له صوت ولا صدى
منشوده ! يفلت من كفيّه مايريدٌ
فهو هنا شبحٌ
وكائن وحيدٌ
لا يعرف الفرحٌ !
وهو نداء ميت أبحٌ
في مجهل بعيد...........
....

ياأصدقائي هل عرفتم ذلك المخلوق
الشاحب الذي يجفّ صوته المخنوق ؟
الكائن المخدر الهائم في المنام ؟
الكائن الذي تبث كفّه الصفراءٌ
من حوله أشياءٌ
ترعبه
أشياءٌ
لايمكن القبض عليها مرة أخرى !؟
يعرفه الظلامٌ
تعرفه برودة الليل ! وقد يكونٌ
أي امري ترونه يسير في الطريق

أغنية حبّ من معقل المنسيّين

ياسلوى
لم نلتق قبل، ولم أر منك سوى شبحكٌ
وحكايا تروى لي عن نبلك عن مرحكٌ
لم نلتق قط، ولكني
أصغي لأخيك، صديقي، وأخي في سجني
وقسيمي ليل الزنزانة
يحكي لي عنك كألطف ألطف انسانة
وكأجمل روح مبتسمة...

عن ضحكاتك وهي ترن صباح مساءٌ
حبّك للرسم وللتفصيل وللأزياءٌ
ومقصّك والصحف البيضاءٌ
وثيابك ذات الألوان المنسجمة !
أعرف حتى ما في درجك من أشياء !
أعرف حتى ماكنت قرأتِ من الكتبِ
حتى كلماتك عند اللوم أو الغضب !
حتى بعض أغانٍ أعجبت بها جدا
وقصائد مفعمة ورداء... !

ياسلوى،
ياحلماً في الصمت المكتئبِ
ياسرّاً في صدري، وخيالاً نوريا
يتوهج في أقصى التعب !
ياحّباً لا يعقل، ياشعراً لاينسى !
يازنبقة تفتح في الليل الأقسى
تضوع وتنمو في صمتي
يا مرقصة في الحزن رؤاي كأسطورة
يا شبحاً تنقصه الصورةٌ !
أقسم لو لاقيتكِ يوماً في أي مكانٌ
لعرفتك ! لو صافحتك بعد مضيّ زمانٌ
لبكت أعماقي من فرح !
أتصورها خصلاتك تطفر في مرح
أتصور وجهك ! صوتك ! لون العينين
وكمون البسمة في الشفتين
أتصور... لا يمكنني تجسيد الشبح !
أتصور إخوتك الأطفال، وأيّ حنان
تضفين على البيت العاري
وأفكر: ما أروعها في غدها أمّا..

في أقبيّة المنسيين
لاصوت هناك. وما في الليل سوى الحزنِ !
نام السجناء ونام أخوك، ولكني
أرِق، أتأمّل أغلالي
وأصارع أبعد آمالي

وأفكر فيك... وفيما أصنع بعد سنينْ
إذ أنزع أثواب السجن
أأحبّك جداً أم لهوا..؟
ثم، أتبقين كما أهوى
وكما أتصور، ياسلوى.. !؟
(دمشق ١٣/٦/١٩٥٨)

أغنية رعب هادىء

لأن للشتاء عنفوان
لأن للخريف
جماله، لأن للحديث والاغان
صدى بلا زمان
لأن للنار وراء رقصها العنيفْ
جسماً من الرماد أو روحاً من الدخان
لانّ للصحو مدى، وللرؤى رفيفْ
مع انفتاح الليل لا يحدها مكانْ
لان للسقوطْ
فديته، فيعتق القلب من القنوطْ
لان للهوان
منعته، إذ يصلب القلب على الزمان
لان للبكاءْ
حدا، وللدموع أن تكون خيط ماء !
لأن للصخرة أن تكون في التعبْ
وسادة، لان في دوامة الصخب
ما يغرق الروح اذا اشتاقت الى الفناء !
لانه ليس وراء الموت من عذابْ !
ليس على تمرد ليس على اغتراب
عقوبة أقصى من الموت ولا أكبر !
لأننا جميعنا نأوى الي التراب
يوماً، لأن جوعنا المخيف لا يقهر !
لأننا نحتمل المحال
في دغلنا، ونطرح الشكوك في الظلال
لأننا لا بد أن نعيش
نعيش، لا أكثرْ
هذا هو السد الذي يبنى على الرمال.
(بغداد ٧ –١٠ –١٩٥٩)

البدوي الذي لم ير وجهه أحد

لعلك يوماً سمعت عن البدوي العجيب
الذي كتب الله ألا يموت
وألاّ يرى وجهه احد
(وجهه الأول المستدير البرئ
الذي غضنته المهالك وافترسته الحروب
وخطت عليه المآسي علاماتها).

نمت طبقات الزمان
على جلده، فهو لا يتذكر صورته
صورة البدء
مستغربا في مرايا المياه ملامحه الغامضة

أنا هو ذاك
أنا البدوي الغريب، يجوب البوادي
ويطوي العصور ويعبر جيلا فجيلاً
إلى آخر الازمنة
انا البدوي الذي لفظته الصحارى
الذي رفضته القصور

الذي انكرته الشموس
الذي انطفأت جذوات النجوم
على محجريه
أنا البدوي المحمل بالأوبئة
بذكرى الجنان التي اندثرت
والبراري التي دفنتها الرياح
بصوت الينابيع في الأودية
ولون البروق على صخرة اللا نهاية
انا البدوي الذي نسخته التجارب

واستعبدت روحه المعرفه
وشلّت يديه الأعنّة،
واخترمت صهوات الجياد إرادته
في الرحيل الطويل.

حفظت أغاني الزوابع عبر الأفق
وكنت امرأ القيس في التيه
والمتنبي على الطرق النائية
وفي عزلة الروح كنت المعري رهين السجون الثلاثة
وكنت دليل القوافل عبر المفاوز
وكنت الذي يوقد النار للطارقين
وكنت أنا الضيف والفارس المتوحد يأتي المضارب
محتجباً بلثام الغموض
وكنت انا الزائر الهادي المنزوي في المجالس
سمعت كلام النبي
وآمنت، لكن رأيت الدماء التي انفجرت
وحروب السّلالات
والقوة العارية
تمارس لعبتها وتغير ألوان راياتها
أنا الشاهد الأبدي
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام.

أقمت على صخرة الروح مملكتي
وفتحت حدود المقادير يوماً
فمن اين دب البوار الي؟
وفي أي مرحلة في الطريق
بدأت ضلالي؟
وتلاشيت بين المقاصير
اعتصرتْني المخادع
واستعبدت روحي الطيبات
الى أن تفتت لحمي
نسيت صهيل جوادي
ولم يكن السيف رهن يدي عندما اقتحم الاخرون
مداخل حصني الأخير
دخلت عصوراً من الخوف
بايعت في حضرة السيف والنّطع
خضت حروب سواي
وما عدت اذكر مغزى حروبي
رأيت كلاب الملوك
تطاردني في المنام
رأيت الرجال
وهم يخدمون كلاب السلاطين أو يضحكون
الطواشية المتخمين
وقوفاً وراء الموائد
وكالببغاء التي هرمت
كنت أملك هذا اللسان
ولا أتذكر شيئا.

تخاطبني الريح
افتح عيني:
هل كان ذلك حلماً بعمق الزمان؟
وهل أحلم الآن؟
ها انا في عالم يتفجر حولي بايقاعه المتوحش
طاحونة بقوى الظلمات تدور باسرع مما أفكر
عقول وراء المكاتب تبدع هندسة الموتِ
للمدن اللاهية
صواريخ منصوبة باتجاه النجوم
جيوش تخوض حروباً خفية.
أيقهر هذا الدوار؟ سأجمع أجزاء روحي
وابحث ثانية عن مكاني واسمي ومسقط رأسي
وما ترك الدهر لي من سلالة اهلي
عسى ان يتم التعرف يوما.

القوة الطاردة المركزية

لو كان لي أن أطلق استغاثة واحدة
عبر سماء الجليدْ
لصحت من رعبي الخفي الوحيد
القوة الطاردة

دوامة الأصداءْ
تأخذ بالروح وتمتد الى الفراغ :
دوائر سود على بحيرة بيضاء
زوبعة صامتة
تبعثر اللون على المسافة الباهتة
كابوس
في أعين مفتوحة، إغماء
ليس له علامة ، توتر مغروس
في جسد العالم، موت متعب طويل
في صخب الإيقاع.

ليس الحب مستحيلْ
ولا الجمال خدعة، ولا ندى السحَرْ
خرافة ... لكن يفيض مرقص البشرْ
بالعنف والعويل.

إنسان المدينة الحجريّة

في العالم المطمور تحت الأرض، في متاهْ
قدّ من الحديد والاسمنت والحجرْ
حيث يمد عنكبوت الخوف والضجرْ
خيوطه في طرق الصمت، ولا مفرْ ...
في «لابرنث» الموت، حيث يهلك البشرْ
شوقاً إلى الحياة
حيث يضيع الصوت، حيث يفقد الأثرْ
أنت هنا تدورْ
كأنما تلهث في لهاثك العصورْ
أنت هنا ... ماذا تغني أنت للقبور؟
ماذا تقول للظلام الفظ والصقيع ؟
وما الذي تسر للوحدة ؟
تدور ! في عينيك شئ ما عن الربيعْ
وعن سماء لم يمر العدم المريع
بأفقها، وعن مكان ضاحك وديع
يغسله الفجر، ويرويه السنى وحده !

انت هنا في سجنك الصخري، في دروب
تلتف ، تلتقي، وتلتف، ولا يؤوب
أسيرها، تحلم بالعالم، بالهروب
من السكون الوحش ، من خيالك المتعبِ
من صوتك الأبح، من وقع الخطى الأشهبِ
من الرؤى يدركها الذبول والجفاف
كالزهر، كالعنقود بعد موسم القطافْ
تحلم بالعالم، بالشمس التي تضيء
تلون الأرض، ورقص الزهر البريء
تحلم : أبعاد، وآفاق وأغنيات
وأعين ضاحكة، رائعة اللغاتْ
شواطئ مديدة ، ليس لها مدى
جزائر مفعمة بالعطور والندى
مدائن غريبة ، تموج بالحياة
عواصم مخيفة الهدير والصدى
ملامح تطبع في النفس، مصادفات
عجيبة، دموع أحزان، وقهقهات ....
تحلم بالعالم حيث ترسخ الجذور
وتلعب الرياح
حيث يكون الليل حلماً فرحاً جَسوراً
بمشرق الصباحْ .

كم ساعة قضيت من أمسية حزنى
تنظر في البحر الذي ليست له حدودْ
ماذا تقول أنت للموج الذي يعودْ
بعد ارتطام بالصخور الخضر (الخلودْ
للصخر .... للصخر الذي ليس له معنى ...)
ماذا تقول أنت للطير التي تحومْ
على اشتعال الماء ؟ والقش الذي يعومْ
خلاله (لعله من منبت سحيقْ
جاء ونحو شاطئ محتجب عتيقْ
سينتهي !) وما الذي تقول للشراعْ
الأبيض الخفاق، والريح التي تهيم
في مرح كبهجة الأطفال واندفاع !

ماذا تقول أنت في هدوئك الأليم
للأفق المدور المغلق ؟ والشعاع؟
ألم تكن يوماً
طفلاً جميل السر لا يحاكم البشرْ ؟
ألم تكن يوماً
تهرع للشمس وتشتاق إلى القمر؟
من أين جاءت هذه الوحشة في قلبك ؟
كيف تلاشي الدهر عن رؤيا بلا ألوان ؟
وأين ترجو أن تلاقي أيها الانسان
ما ضاع من حبك؟

(١٩٥٩)

حارس الفنار

أعددتُ مائدتي .. وهيأت الكؤوس .. متى يجيء
الزائر المجهولْ ؟
أوقدت القناديل الصغارْ
ببقية الزيت المضيء
فهل يطول الانتظارْ؟
أنا في انتظار سفينة الأشباح تحدوها الرياحْ
في آخر الساعاتِ، قبل توقف الزمن الأخيرْ
في أعمق الساعات صمتاً ، حين ينكسر الصباح
كالنصل فوق الماء ، حين يخاف طير أن يطير
في ظلمة الرؤيا ، سأركب موجة الرعب الكبيرْ
وأغيب في بحر من الظلمات ليس له حدود
أنا في انتظار الزائر الآتي ، يجيء بلا خطى
ويدقّ دقّته على بابي ، ويدخل في برود
أنا في انتظار الغامض الموعود تحمله الرعودْ
والريحُ
يوشك أن يحل الوقتُ
والأفق الطويلْ
خالٍ
وليس هناك ظل سفينةٍ
يبدو الوجودْ
كالقوس مشدوداً ، ولكن لاعلامة للرحيلْ ...

❖❖❖

سقطت فنارات العوالم دون صوت ، الرياح
هي بعدُ سيّدة الفراغ ، وكل مَتجه مباح
وتغيَرت طرق الكواكب فوق خارطة السماء
الآن تكذب ألف بوصلة تشير إلى الفناء
وعلى مسار الوهم ترسم خطّها القلق القصير
ما من مغامرة، هو التيه المجّرد في العراء!
أتذكّر الموتى، ولون دموعهم في الزمهريرْ
(ولعلّهم كانوا جميعاً قبل ذلك أبرياء)
لم يهلكوا جوعاً ولا عطشاً، وإن كانوا ظماء
ماتوا بداء الوهم
ليس لطائر البحر الجميلْ
شكل
وقد لاينزف الدم من قتيلْ .

❖❖❖

أتذكّر المدن الخفيّة في البحارْ
أتذكّر الأموات ، والسفن الغريقة ، والكنوزْ
وسبائك الذهب المصفّى ، والعيون اللامعاتْ
وجدائل الشعر الجميلة في القرارْ
منشورةً ، وأصابع الأيدي المحطمة النحيلة
مفتوحة لاتمسك الأمواجَ
في الطرق الظليلةْ
في القاع ، تنتثر النياشين المدورة الصقيلة
وتقرّ أسلحة القراصنة الكبارْ
ياطالما أسريت عبر الليل ، أحفر في القرار
طبقات ذاك الموت ، أتبعت الدفائن في السكون
أستنطق الموتى ، أرى ما كان ثم وما يكون
وأشم رائحة السكون الكامل الأقصى
أريد
أن لا أمثّل من جديد
آلام تجربة العصورْ
أن لا أقطّع بالتوتر ، أو أُسمّر في الحضور
أبصرتُ آدم في تعاسته ، ورافقت الجيوشْ
في أضخم الغزوات ،نؤتُ بحمل آلاف النعوشْ

غنّيت آلاف المواسم ، همت في أرض الجمال
ووصلت أطراف المحال
ورأيت كيف تدمر المدن المهيبة في الخفاء
شاهدت ما يكفي ، وكنت الشاهد الحيّ الوحيدْ
في ألف مجزرة بلا ذكرى
وقفت مع المساء
أتامل الشمس التي تحمّر ، كان اليوم عيدْ
ومكبّرات الصوت قالت : كلّ إنسان هنا
هو مجرم حتى يقام على براءته الدليلْ
وسمعت أبواق الغزاة تضج في الليل الطويل
ورأيت كيف تشوّه الأرواح جيلاً بعد جيل
وفزعت من لمعان مرآتي : لعلّي كالمسوخْ
مسخ تقنعه الظلال
وعجبُت منها دمعة في القلب تأبي أن تسيل
والدمع مهما رقّ هل يكفي لمرثية الجمال ؟

❖❖❖

الوقت أدرك ، رعشة في الريح تعكسها الصخور
الوقت أدرك ، موجة تنداح من أقصى الدهور
الوقت أدرك ، لست وحدي ،
يعرف القلب الجسور
ان الرؤى تمت ، وأن الأفق يوشك أن يدور
أنا في أنتظار اللحظة العظمى
سينغلق المدار
والساعة السوداء سوف تشلّ ، تجمد في الجدارْ
أنا في أنتظارْ
والساعة السوداء تنبض – نبض إيقاع بعيدْ –
رقّاصها متأرجح قلق يميل الى اليمين
إلى اليسار
إلى اليمين
إلى اليسار
إلى اليسار

عن الحرّية

دعوتموني لاكتشاف قارة أخرى
معاً ، وأنكرتم علي رؤية الخريطة .
أوثر أن أبحر في سفينتي البسيطة
فإن تلاقينا فسوف نحسن الذكرى .

❖❖❖

قدمتمو لي منزلاً مزخرفاً مريح
لقاء أغنيّةْ
تطابق الشروط
أوثر أن أبقى
على جوادي ، أهيم من مهّب ريح
الى مهّب ريحْ

❖❖❖

جئتم بوجه آخر جديد
لي ، متقن حسب المقاييس المثاليّة
شكراً لكم ، لا أشتهي عيناً زجاجية
فماً من المطّاطْ
لا أبتغي إزالة الفرق ، ولا أريدْ
سعادة التماثل الكاملْ
شكراً لكم ، دعوه يبقى ذلك الفاصلْ
أليس عبداً في الصميم سيّد العبيد ؟

عندما يصبح عالمنا حكاية

على الظلمات كانت أرضهم تطفو لغير مدى
تعاف الشمس دكنتها ، ويكره جدبها القمر
وعصر النور كان زمانهم ، لم تشهد « العصُر » ...
من الظلمات ما شهدا !

❖❖❖

زمان كان فيه المارد المحبوس ينطلق
وكان الموت ، من أقصى رؤاه السود ينبثق
سحاباً ، مرعب الألوان ، يبسط « أجنح» الغسقِ
على إغماءة الأفقِ

وباسم العقل ، وهو يجّن ، كان لظى البراكين
يذوّب للملايين
وحتى خضرة الغابات رفّت في قشعريرة
لريح من وراء الأفق ، مّرت وهي مذعورة !
وأعماق الينابيع ، وراء الدعة الجذلى
بكت تنتظر المحلا .
ووجه الأرض ، كان جماله المهجور يمتقع
ويشرب زهوه الفزع
وأمّا عبرة الانسان .. فاختنقت برؤياهُ ..
وفي ضجّة دِنياهُ
أضاع الغد والتاريخ ، حتى ضاع معناه .
وما زال على مقبرة يبني مقاديره
الى أن صار أسطورة .. !

❖❖❖

كانوا يقصّون لأبنائهم
حكاية الانسان في الدغلِ
ولا يسّرون لأبطالهم
قداسة إلاّ على القتل !
أعطوا طغاة الأرض أرواحهم
وأبدعوا كّل مراثي الطغاة
لعلّهم لم يعشقوا موتهم
وانما لم يعرفوا ما الحياة

❖❖❖

وبينا كانت الأوثان تهوي نصف منسيّه
أقام الليل يبعثها ظلالاً غير مرئية
وفي هرم من الأرواح والأحلام والفكَرِ
نمتْ وثنية كالموت تمسخ أجمل الصورِ
تعرّى الالم الحيّ ، فلا وهم يغطّيه
ولا بعث لموتاه
ولاكوكب يهديه
قضت آلهة الفانين ، كالفانين في التيه
ولم يبق سوى الانسان ، في عالمه المتعب
وحيداً ومآسيه
فراغ قارس يمتدُ في أعماقه القفرا
وحلم الليل بالشمس التي تكشف أبعاده

طريد الوحشة الكبرى
لقد أنكر ماضيه ، وما أدرك ميلاده !
لقد حّطم أقياده
ولكن لم يكن حرّا .

❖❖❖

وغار الرقّ في الأرواح حتى شاهتِ البشرُ
وضاع الحبّ وافتقد ! !
وظلّت تصخب الآلات والأرقام والنذرُ
وعصر النور كان زمانهم ، لم تشهد « العُصُر»
من الظلمات ما شهدا .

في الرياح التاريخية

حين توارت جثث الأموات
واتّضح المشهد
تجسّدت فظاعة المأساة
عن إرثنا الأسود

❖❖❖

ميراثنا المشؤوم جوع القبور
عار ضحايانا
ميراثنا كلّ عقاب العصور
عن كلّ ما كانا

❖❖❖

أنا تخلّيت أمام الضباع
والوحش ، عن سهمي
لامجد للمجد ، فخذْ ياضياع
حقيقتي واسمي

قصة التمثال من آشور

في غرفة الزجاج
في متحفٍ
يقبع في مدينة ضائعة
ترسب في بلاد

مهجورة
في قارة واسعة
هذا انا ، مرتفع ، أواجه العيون
أشلّها
أنفض في نهاية السكون
حوادث الدهر ، ورعب المائة التاسعة.

معبود نينوي
سيدها
في لحظه غامضة
برزت للوجود
على صدى ازميل
في راحتي نحات
في قاعة الاحجار والسجيل ...

قبائل الأموات
تنحر لي ذبائح الرعبِ
وكم اصوات
تهتز بالكابوس في ذبذبة الترتيل .
سميت الواناً من الأسماء
بخرت بالعطور والأنداء
ختمت بالخواتم
عيناي ماستان
تخترقان الليل ، من مناجم
لم يكتشف اسرارها انسان

يعترف الزمن
بهذه الذاكرة ؟
انا رأيت القمر الناعم
عند ابتداء الليل
وضجة الزلزال قبل الساعة العاشرة
انا رأيت الخيل
تقتحم الخدور
رأيتها ترتفع الرماحُ بالجماجم
رأيتها تختلج الرؤوس

بعد سقوط السيف
رأيت كيف ترقص العروس
في زفة الموت
وكيف تطفئ الشموس
زوبعة العواصم .
يعترف الزمن
بهذه الذاكرة ؟
تساقط القلاع والأسوار
والقحط والأمطار
والقمح والحديد
والبدء من جديد
وقوة السيف الذي يحدجه الرجال
برهبة ،في غمده الجلدي.

يعترف الزمن
بذلك الواقع (أو بذلك الخيال) ؟
الموعد السري
لموت اسطورة
وبدء مشروع من المحال
أو بئة التاريخ
دورتها المجهولة التقويم
اشعة الحرائق
تلون الوجه والسماء والحدائق
ارادة القوة
وشهوة التحطيم .....

فقدت ماساتي
جردت من خواتمي ... جزت ذؤاباتي
دحرجت من قاعدتي
نقلت من مكانٍ
إلى مكان
حاورتني البوم والعقبانْ
تسلقت اضلاعي الصبيان
جّرب فأس ما
في جسدي يوماً

ربطت بالحبالْ
سحبت ممدوداً علي وجهي
وراء زوجين من البغال
حرست سوراً مرة
ومرة آخرى
وضعت في مدخل قصر ما
قطرت في جيش من الجيوش
تركت في الصحراءْ
ممدداً ، تغسلني الانواءْ
تجفف السموم
أقصى حجيراتي
محدقاً تحديقة الأبد
محاجري البيضاء
مفتوحة لعالم النجوم
ينحسر البحر ولا تبقى سوى الأصداف
في باطن الارض
تهب الريح بعد الريح
تعيد توزيع الرمال الحمر
والغربان
حطت هنا، واندمجت في دورة الأفق
قوادم الصقور
رفت على العنق
واحترقت على ذرى الكثبان
عجائز الذئاب
توسدت جسمي
هاربة إلى مكان ما
قوافل اللصوص
تفيأت جنبيَّ ، حيث تترك الفصوصْ
أثارَها ، وحيث تبني النملُ من ترابْ
مملكة التوازن الأعمى

في غرفة الزجاج
منتصب، تحدق النساء
في جسدي الخالي من التعقيد
(في وسط الحوض على التحديد)
يبتهج الاطفال
لان أذني سقطت ، وحاجبي مكسور
لأن في صدري
دائرة خالية (مفزعة في النور)
في غرفة الزجاج
لا يصل الصوت
ولا يُلمس سطح الموت
يبدو رجال ، ربما يواصلون الهمس
عن ظفري الايسر
في غرفة الزجاج
لا تسقط الاصابع الرثة
لا تصل الشمس ، ولكن يصل المجهر .
في غرفة الزجاج
وحيدة تنتصب الجثة.

(١٩٦٩)

قصيدتان متوازيتان

في البدء
كانت البذرة
ترقد في التراب الندي
تتفتق عن ساق صغيرة
تصعد بنعومة الى الشمس
هاهي
شجيرة مزهوّة بخضرتها
تحتفل بخروجها الى عالم النور
تراقص النسيم
يتفرع جسدها وتتشابك اطرافها
محطة للطيور الغريبة
يتناجى تحتها العشاق
ويلعب الأطفال
مثقلةً بثمارها
تحلم باليد القاطفة
وبربيع قادم

وخريف
تنثر فيه أوراقها
وتذوي ، تقاوم ثقل الأرض
تنشق عن جذع أغبر
يكافح كتل التراب
وها هي
تنتصب شجيرة صلبة
في وجه الرياح الصارمة
والوهج
تتضخم اطرافها وتتهدّل
ويتآكل جسدها
حيث تدب الأرضة
في مجاري النسغ
تنعب عندها الغربان
وتبول الكلاب
مثقلة بثمار يابسة
غائبة في كابوسها
تستقبل وجه الحطاب
وضربة الفأس القاطعة
في النهاية
(١٩٩٦)

حوادث

في غموض النهار
تتكّون رؤية خافتة
تقرع نواقيسها عند منتصف الليل .

في بؤرة الظلمات
تتشكل الصورة ذات الألوان المائة
التي تكتشفها الشمس
(١٩٩٧)

استعادة العالم

إنْس ما تعرف
وابدأ كآدم
يخطو على الأرض التي أخصبتها البراكين .
(١٩٩٧)

خلف الزجاج

الصوت غير مسموع في الداخل
ولكن المشهد واضح خلال النافذة
رجل وطفل
الرجل أشيب تقريباً ، مهموم ومتعب
والطفل دون العاشرة ، يقف بوجه جامد
محدقاً في نقطة ثابتة
الرجل يتكلم برفق
يشير اشارات محتدمة
يرسم بذراعه أقواساً في الفضاء
وبكامل جسده ينحني على وجه الطفل
ويكرر الانحناء
والطفل لا يختلج
ولا يكاد ينطق
وحين يضع الرجل يده على كتفه
يجفل ويطلق نظرة كنظرة فزع
الرجل يتكلم ويتكلم بطريقة يائسة
أهو اعتراف بخطأ ؟ والتماس مغفرة ؟
توضيح لموقف لايفهمه الصغار ؟
محاولة اقناع تصطدم بحاجز الغضب ؟
استنطاق لانتزاع سرّ حرج ؟
الضوء خافت داخل الغرفة
ولكن يكفي داخل الغرفة
وعبر الزجاج البارد
يستمر المشهد
رجل يحاول الوصول الى قلب ولده ولا يستطيع
(١٩٩٧)

الهم توأمك

يتبعك الى المسارح والحدائق
وليلاً يتمدد الى جانبك في الفراش
عندما تلتقي حبيباً أو صديقاً
فهو الشخص الثالث
وعندما تحاول الهرب
يتحرك على وقع خطاك
ويستدير اليك في المعطفات
وعندما تسافر بعيداً
يهبط معك في المحطة الأخيرة
وفي المدن الزاهية يُظلّك بظله

الهمّ ، توأمك
موعد موته هو بالضبط
موعد موتك
(١٩٩٧)

قصيدة

أيها القنوط
هناك ، بعد منفذ :
القفز الى دوّامات المحيط

هواجس عيسى بن أزرق في الطريق الى الأشغال الشاقة

يصطخب القطار في طريقه الطويلْ
في نفق الظلمة نحو مطلع النهارْ
وددت لو يموت عنا ذلك النهار
وددت لو ينحرف القطارْ
عن دربه المشؤوم
(آه أيّها الجنون !
يهوّم الأطفال في تراقص الظلالْ
وتغرق النسوة في السكون ، والرجالْ
يغفون في غير مبالاة ، ويحلمون
حلمهم المألوف ..)
فوق الخشب البارد
والمعدن الصليب أطوي جسمي الراعدْ
يداي تجمدان في الكبل وتبكيان
والحارسان لا يكفّان يحدّقان
في وجهيّ العليل
لا أعرف الشكوى ، ولايدهشني العدم
لكن على قلبي تدوس صخرة الألمْ
ويهبط العالم باكتئابه الثقيل
يخفي المسافرون
وجوههم في صفرة الظلّ ، ويحلمون
بالغد ! الرجال متعبون يحلمون
بالبيع والشراءِ
والفاقة والثراءْ
والأهل والبنين ! والوداع واللقاءْ !
وضحكة المستقبلين آخر الطريق !
ولحظة فلحظة يخنقني صمتي
وساعة فساعة أنظر في احتضار
أنظر من نافذة القطار
إلى البراري ، واشتباك الليل والقفارْ
وغامض النجوم ، والزوابع الدكناءْ
تسفى من الرمال ، وأصغى دونما رغبة
إلى صدى الرياح ، أو سهم من الصياح
يطلقه القطار في سكينة الجواءْ .
وساعة فساعة أنظر في وجوم
إلى البراري والمحطات ، أفي سبات
أنا ؟ أمن عالمي انتزعت ؟ ما أزالْ
أراقب الأشباح ، أشخاصاً يلوّحون
يعدون ، يضحكون ، يصعدون ، ينزلون
كأنهم ليسوا سوى أشباح ذكرياتْ
كأنهم ليسوا سوى حشد من الظلالْ
في حلم غريبْ

الحارسان ما يزالان يدخّنان
ويلفظان كلمة ثم يعاودان
صمتهما الكئيبْ
وجهي إلى القفار
أنظر في البعيدْ
أنظر مشدوداً إلى الموت إلى الحياة !
محترقاً ! وحالماً بالموت والحياة

كنت أغنّيكِ اذا اشتقت إلى الغناء
وأذخر الحنين للربيع والشتاء
كنت أمنيّ الحبّ بالزواج ، والسهاد
ما كان يشجيني ، بلى ، والليل اذ يطول
كنت أحس في مداه فرح الحياة !
وكنت في كل مساء أشهد الزهورْ
في المعرض الجميل (كم وقفت بالزهورْ
في ذلك الطريق) كم سعدت بالعبورْ
مفكّراً في بيتنا : « سأغرس الزهورْ
في كل صوب منه ! بل سأشتري بذوراً
أغرسها .. !
حديقة صغيرة .. تحومْ
من حولها الطيورْ .... »

أبكيك للحلم الذي بدده الحديدْ
للأمل البعيدْ ،
للضحك والبكاء ، للصحة والمرضْ
للحبُ ، للحب الذي ليس له عوض !
أبكيك مأسور طريق ما له رجوع !
لا تنفع الدموع ،
إلا إذا أحرقت الأوهام : تسعدين
بعدي ، ولا تنكرك المرآة ، الحياة
حظّك والشباب ! حاذري السنين !
وابتسمي للشمس ، إن الأفق الحزين
يكره الصبا ! وانسي ما ستذكرين !
أحبّ أن أعرف يوماً ما (وتسمحين !)
أسماء أطفالك ، لن أضعف ، الحياة
خلفي، وليس بعد إلا منظر الصخور
والقفر ، والفضاء والغبار ، والكلاب
والوهج المحرق ، والأقفال والسياط
في عالم من السدود ، تفتح القبور
للخارجين منه ! للعذاب فيه باب
وللفناء باب
لا تستطيع الأمهات طرقه ، يموت
رجع الصدى عنه ، وينأى طائف النداءْ .
ستنطوي السنون ثم تنطوي السنون
ويُطبع التقويم مرات بلا حساب
ويكبر الصغار ، والشيوخ يهلكون ،
وتُهدم الدور التي تهرم ، والأشجار
تسقط ، والشوارع الحمراء تستطيل
وتختفي الأصوات والألوان والرسومْ
عن صخب يولد أو توهّج جديدْ ،
وإخوتي الصغار ربّما سيقرأون
في كتبي يوماً ، وأمي ربّما تكون
عمياء .. (ياويحي ! فدى عينيك إذلالي !
وثقل أغلالي !
للسجن ما ولدت ، هل يسعدك الوِلاد
لو كنت تدرين بما قدّر من حداد
لكلّ أم تلد الأحرار ؟!
تذكرين
أني عصيّ الدمع ، أني صامت العيون
فالآن ! ....)
الآن يدقّ قلبي الحطيمْ
دقّاً .. يكاد يحطم الضلوع من جنون
الآن كالكلب أُقاد ! صامت الشفاه
كالهالك الموبوء لا يقربني إنسان
تنزلق العيون بالوحشة عن وجهي
وترمق الكبول في خوف وفي سكونْ .
ما أغرب الكبول ! كم رأيت مجرمين
من قبل يدفعون في الدروب ، يُخفرون
في زحمة القطار ، يُدخلون في السجون !
ما ملمس الحديد مثل منظر الحديدْ.

وحزّةُ الأليم في اللحم وفي العروق
ليس له من صفة تروى ولا شبيه
وليس من شبيه
لرعدة الصقيع ، حين يمنع الحديد
يديك ، أو يضرب رسغيك ليهدأ !
لو أنّ لي يدين تقطران بالدماء
لو أنّ لي يدين تنضحان بالسمومْ
لو أنّ لي يدين عبدتين
للغش والخداع
فقد تقرّان على قيدهما الصديء
لكنّني بريء !
وليس في صدري سوى حب وعنفوان !
لست أخاف غير أن يهدّمْ الزمان
من هيكلي مالم يهدّم ثقل الصخور :
أن يشحب البريق في النظرة ، والوهج
في الصوت ، والقوة في اليدين ! أن أنوء
بالشوق والفكرة !
أموت مرّتين ! لا أموت مرتين !
تعول أعماقي أسىً ايتها الحياة !
أريد أن أهواك رغم السوط والسلاح
والمعول الثقيل والشتائم المرّة !

أريد أن أبقى على الحب ، أأستطيع
بعد قبول النور ؟ لو أرجعني الطريق
يوماً إلى الدنيا وقد أدركني المشيب ؟
يداي تجمدان في الكبل وتبكيانْ .
هل تألفان الكبل يوماً ما ؟ أتنسيان
عذوبة الكتاب وانتفاضة القلم
وهزّة الحماس وانبساطة السلام ؟
إن كان لابدّ من الضمور والألم
إن كان لا بد من التشوّه البطيء
أريد أن تُصلب كفاي وتكفرا
أريد أن أرى
يدي قبضتين ، صخرتين ، صلدتين
بلى ! ولا أريد أن أظلم في الظلامْ ...

محطة موحشة ، نوافذ القطار
تفتح ، والباعة يعرضون للعيونْ
أطباقهم ، وبعض أعراب مسافرينْ
يندفعون الآن ، إنهم يحدّقون
في عيني اليسرى (وقد ضُربت في الصباح
أمس !) وينظرون في مقت وفي قسوة
إلى يديّ ! (أي شيء يجذب العيون
في حلق الحديد؟)
فيم تقطبون
لنظرة مني ؟ وكيف كيف تفهمون
أني أمرؤ صديق ؟ !
أنا لكم حزين
لا تلهب الشمس أغانيكم ، ولا الرياح
تسقط أوراقكم الذابلة الصفرا .
أنا لكم حزين
اذا تذكرت غداً وضاءة الصباح
وموتكم فيه ، فقد تحزنني الذكرى ...
....
أربع ساعات وسوف يشرق النهار
إلا على قلبي
تراكم الغبار
والحارس الجالس في صمت الى جنبي
يغلق في فظاظة نافذة القطار
علي أن أنام ، لا أحب أن أطيل
تأمّل الوجوه
إيه ! أحس جهشة الأعماق من نفسي:
ما أطول الطريق !
ما أبعد العالم ! ما أغربه كلّهْ !
....
أعرفه ، فهو طريق موحش سحيق
ولم تكد تبتديء الرحلة

(الشتاء أوائل ١٩٥٨)



تمرينات بغدادية

على الغروب

محمد علاء الدين عبد المولى *

(١)
آه ما أجملكْ
حين شاهدت بيتك مازال يمكنه أن يزغرد لكْ
ارفعِ الآنَ رأسكَ
حتى أحسّ بأن الطّبيعةَ عادلةٌ
والمدى يُمتلَكْ
كم بكيتُ على نخلك المتفحّمِ
لكنني سوفَ أبحثُ عن سببٍ للبقاء معاً
فوق هذا الترابِ
بعيداً عن «الحرس الوثنيّ»
الذي سلّم البابَ دون مفاتيحه للغزاةِ
ولم يحترم أملكْ
لا أدافعُ عن أيّ طاغيةٍ
إنّما أرفضُ الجندَ إن سكنوا منزلكْ

(٢)
من يحاورني قبل أن يلبس الموت جبّته
ويعود إلى بيته في المدينةِ؟
من يأخذ الصمت من يده
ويحرّره من عيون الجنودْ ؟
مرّ عمرٌ عليَّ
ولم أتّخذ بعدُ هيئتيَ الآدميّةَ
لم أبتسم للمرايا
ولم ألتحق بالطبيعة يوماً

* شاعر من سوريا.

● اللوحة للفنان / راشد العريفي / البحرين.

وفي كلّ صبحٍ يقلّ هوائي
وينشفُ قلبي
وأسأل: هل قدرٌ أن تقيّدني لغتي
وتزولَ من المعجم المفرداتُ
فإما الطغاةُ وإما الغزاةُ

(٣)
أضعُ النّقاطَ على الحروبْ
وأقول: لا معنى لمعجم شاعر
لم يستطع تغييرَ لهجته
ولم يلعب تأمُّله بإيقاع القلوبْ
الحرب ممحاةٌ تمرّ على الزمان
تعيدُ أرقام الجماجم للقبورْ
والحرب تمضي
دون أن تقضي على كل الجسورْ
لكنها ستقصّ أجنحة الحمام من الجذورْ

(٤)
الأمّ قالت:هذه أشلاء بنتي فاطمةْ
والبنت قالت:إنه فكّ أخي
ووالدٌ تلمّس الأسنانَ :هذه لزوجتي
وصاح شاعر:هنا قصيدتي
ومن بعيدٍ أقبل الصدى وقال:تلك صرختي
إلا أنا بقيتُ وحدي أحفر السرداب
بحثاً عن عظام أمتي

(٥)
لعبةٌ وانتهت
نصّبوا الطّاغيةْ
خلعوا الطّاغيةْ
نفخوه فلمّا استوى حلبوه
غزلوه على نولهم قطعة قطعةً...
حين غيّرتِ الريحُ ميزانها حاصروه
فجرّب عزلته ورأى أنها لعبة ثانيةْ
فبنى في الظلال قصوراً

ودحرج بالسيفِ مليونَ رأسٍ
على أنها غنم زائدٌ عن شروط البقاءْ
قال أين سأدفنُ هذا القطيع الغفير؟
لقد ضاقت الأرض
فلتحفروا في السماءْ
إنه سمك القرش منذ طفولته
قل هو العنكبوت الخرافي
مصّاص نهر النساءْ
ديناصور الكهوف الأخيرة
عاش على وهمه أمراءٌ
وباض على ظلّه شعراءْ
كل شيء إذا واضح
غير أني أحار إلى الآن
كيف لطاغية أن ينام
وفي فمه كل هذي الدماءْ؟؟؟

(٦)
هرب الطاغية
سقط الطاغيةْ
وابتدأنا بمعزوفة السخريةْ
ربطوه بحبل الوداد
وبالوا على صورة باليةْ
وهناك عجوزٌ كئيبٌ شحيح المذاقْ
صاح من قبره:إيه...يا ناس...
لو تعرفون (اش سوّى) بشعب العراقْ!!

(٧)
الصغار على أمهم
والطغاةُ على ظلهم
كلهم مخبرون على كلهم
فلمن سأوجه هذا السلاح
إذا نزف التمر من نخلهم؟
وعلى من سأبكي
وقد سرقوا الكحل من عيننا
وأضافوا مخيلة العاشقات

إلى متحف الظلماتِ
ودقّوا الفضاء على نعلهم؟؟؟

(٨)
يا إلهي كم بكيتُ
عندما أحسستُ أن الجند
لم يمشوا على الجسر ولكنْ في دمائي
صوتُ دبّاباتهم في جسدي تحت غطائي
فلهذا عندما قمتُ من الحلم انتهيتُ
فأنا حي وميتُ
(٩)
أنا لا أرى في الأرض إلا الأرضَ
لكنّ الغزاةَ لهم حواسهمُ الرديئةُ
ينبشون بها الترابَ ليبحثوا عن فكرةٍ
صُنعت وراء محيطهم
هم ألبسوها زيَّها الرسميّ
واندلعوا بغالاً من حديدٍ
يبحثون عن الذهبْ
فإذا التقوا في لوعةِ الصّحراءِ
نصفَ قبيلةٍ،بحثوا لها بين الخرائطِ
عن سببْ
- لا تقلقوا هذي بقايا للعربْ!

(١٠)
في السّهرةِ الأولى نشاهدُ مسرحية عنترةْ
في السّهرة الأخرى نتابع داحساً
يختال في بُردٍ جميلْ
أما غدًا... فيلمٌ أميركيٌّ طويلْ
لن ينتهي من قبل إفراغِ العراقِ من النّخيلْ

(١١)
بماذا تفاءلتَ يا صاحبي؟
هل رأيتَ الجنودَ يمرّون من تحتِ نَصْبِ
جوادَ سليمْ ؟

وماذا تمنيتَ أكثرَ من أن تموتَ سريعاً
لكي لا ترى أن هذا العراق يتيمْ ؟

(١٢)
ياربَّ آكادٍ و سومرَ ما جرى ؟
هل أنتَ من حجرٍغشيمٍ لا ترى ؟
دار السلام خرائبٌ عزلاءُ، لا
تقوى على حمْلِ النسيم...ومن درى
قد لا يظلّ على مداخلها سوى
ميراثِ فتنتها يباعُ ويُشترى
إن كنتَ أضعفَ من يدٍ مبتورةٍ
فافقأْ إذاً عينيَّ كي لا تبصرا

(١٣)
القصيدة عاجزةٌ يا بنيّ
وهذا الخيالُ شللْ
لا تصدّق بأنّي أغنّي لأجل الأملْ
إنها صرختي في الفراغِ
لكي لا أظلّ بدون عملْ

(١٤)
كم حصارٍ مضى وأنا في مكاني؟
كم نبيّ أتى والنبوءة جاريةٌ في بلاط الغواني؟
كيف تزعم هذي الأميرة أنَّ غداً عرسها
وأنا بيديَّ طعنتُ حصاني؟

(١٥)
يا سيدي الحلاّج قل لي ما المحبَّةُ ؟
قال:لا تثقلْ عليّ
أرجوكَ دعني ريثما أجدُ الصّليبَ
لكي أثبّتَ راحتيّ
أمضيتُ هذا العمرَ أحلجُ قطنَ أعماقي
وحين بلغتُ أوّلَ قطفةٍ؛ قالوا كفرتُ؟
إذاً،لماذا كلهم سجدوا إليّ ؟

(١٦)

لا وردَ نرشقُه على أحدٍ
وهذا العمرُ ليس لنا لنحياهُ خِفافاً،
أسرِعوا،عودوا إلى أبنائكمْ
واحكوا لهم عن شهرزادْ
أودى بها السرطان قبل وصولها
قصر الحكايةِ،قبل أوّل ليلةْ
حمراء،والتحقت بذاكرة الجِدادْ

(١٧)

ضجرَ الجنودُ من الرمالِ
فقرّروا أن يصنعوا حرباً تسلّيهم
وتطردُ عنهم الحشراتِ،والذكرى...
وأغراهم مزاجُ الحارسِ المهووسِ
أن يلقوا على بغدادَ نصفَ الليل
شعلةَ هيروشيما
حتى يريحوا قارئَ الأخبارِ من تلوينِ نشرتِهِ
وحتى يبصرَ المتفرّجون سماءَ ذكراهم هشيما

(١٨)

سأل المغني:أين تنّور الجميلةِ
كي تناولَني الرغيفَ؟
فردّه القرويُّ: يا شيخ المقامْ
من أي عمرٍ لم تذقْ خبزاً شهيّاً؟
قال: يا ولدي أفتش عنه حتى أستردّ اللحنَ
من شفةٍ معتّقةِ العناقْ
ـ وإذا بحثتَ ولم تجده؟
قال: اعلمْ يا بنيّ بأن كل الرمل تنّورٌ
ليُشْوى فوقه لحم العراقْ

(١٩)

بكامل عفّتهم وأناقتهم يخرجون علينا
صباح مساءْ
لتقديمِ آخر ما أنجزوه من الشهداءْ
وحين يفاجئهم سائلٌ: أين ندفنُ نهرَ الفراتِ؛
يقولون: سوف نفكّر بعد العشاءْ

(٢٠)

عاد ابن زريقٍ يبحثُ في الكرخ عن القمرِ
فرأى جسداً خرباً
لم يعرف فيه حجراً من حجرِ



قسوة السواهي

فوزية السندي *

لماذا لا أدري؟
وقفنا قليلاً
أدرنا الهواء فيما بيننا
ثم إبتعدنا
لنداري ما استحل وأردانا
كنعشين يعتصمان ببرد الوحشة
ضد بدء خنق استوى لهذا التراب:
مشيئة الدرب الأعزل، جريرة الأزل الأعمى،
غاوي تفانين العذاب
لماذا كلما رآنا نستهل لروع يجابه أرواحنا،
راح يسترد هلعة الشغاف.

ذهبنا لمفترق صعب،
كل خطو أنحى له، ممرا غريباً
لندرك فيما بعدنا، آن تشظت خطانا:
كم أراق ذاك اللقاء القليل قسوة سواهي النظر
كم مسد كل جفن برجفة رمش أسير سهو ما انتحب
كم سورتنا المساءات بخدوش حزت سرايا الذاكرة
كم تناهبتنا أضرحة الليالي مأسورين بأنقاض تتألم
كم كنا نلهث في غصة قبرين ملامين على قبلة الموت
كم كنا معاً،
كم وحدنا كنا علينا،
لا لنا.

مذ،
في هدير ذاك المكان الصغير، المنحور برعب الأضداد
مذ مددت يدي اليمني المجللة برعشة الفقد المضني نحوك،
لألتمس مدى عبء روحك،
لأكتم دهشة أصابعي التي تفازعت وجلاً
غصباً عن توق القلب الذائب،
مذ آنذاك حتى
أراني مسدلة كجدار كسير يتذكر مدى الحجرة

---

* شاعرة من البحرين.

● اللوحة للفنان / مظهر نزار / اليمن.

جدار مهزوم مثلي
يتكسر كل حجر لا يرى غير غبار الخسارات.
مذ آنك،
آن أرديت خطوي لغلو طريق يتحدر لبأس المصاب
مصاب لا يشفى منه أحد،
مذه
لم أختنق إلا بصمت عارم فزز خفوت حنجرتي،
صمت رامني لهاوية تراني
أهمس برتم رنيح يجمح كالصهوة عالياً: آه.

هل أدرك كم هو غاف هذيان هذا الحب
كم هو قتل لذيذ
متاح لخنجر جدير برنيم خفق لا يخفيه
قد لا أعرف،
ولينهرني ما تبقى من خبط القلب
فما عدت أستهدي إلا:
بنفذة عينين كمخلبين يقتنصان رجة القلب
جمرتين تقدان أهوال الحميم في صهير يتدافع نحوي
جناحين يؤججان ريش عصفور استحل رعشة روحي.
يا عاهل القلب، يا والي مسرات الألم
أمام ضوء شريد يتغادى بك،
أتسامى،
سافحة جسدي، ليتردم من رنيح لآخر،
حتى يسندني مديد ظل كفحم الحبر لا يسهو عني
لأهواه:
قارب يتمادى بطيش أشرعة تراوغ غدر العصف

طائر يرتكب جنوح عظم يبالغ في قدرة الريش
لئلا أنساه:
صار يتهاطل بهجمة نبض يخلع آخر الأنفاس
ليراني اتعرض لردم شقي
لم يدع حجراً واحداً ليتلو جسدي،
بل راح ينز فتوى الوريد تلو الوريد
لأحتضر- وحدي- بآه مديدة،
لم تؤخر خلعة عظم
لم تبق جنازا لي.

تلك الليلة القليلة،
ما أن مددت يدي نحو أصابع تحيا ملغومة بتوقك
حتى أشهرت عروقي فضح الوجيف،
لاحتمى بعنف صمت داهى متاه الوله
ربما،
لأمحو ما ألمح من ذعر ران يستخف بأقاصي الزفير
ذعر غالى بمهب الكبد، وداهى هسيس الجوى
فأهال الصهير كله على غفلة جسدى،
لاسلو بغفير خجل كوهيد الشمعة لم يشفع لي.

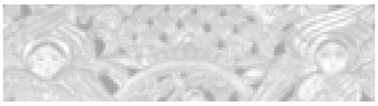
أدرك أنه الحب
سلاح القتيل الواجف من مسيل الجرم
لا غير هذا الشنق،
لا غير نحر رحيم يرتوي من خفقة الحبل
ما لا براء من لياليه و لا من سخط يدميه
و لا من شنق خانق يرميه،
نار تدك جفلة الجمر
فزعة تديم إرتباك الروح
بكاء يذيب آخر الحواس
على مهل هكذا.

ياللخفي الجسور، يا لسطوك
يا عنفوان الذنب اللائذ بضحاياه
يا لمذة البرق الشارخ حرير البحر
يالغرابة وهدك الخجول،
ما أن تغافل محراب الذات
حتى تغل وقيد الحراب،
تباعاً
هكذا..

هل بدء جور المنتهي
هل آخر حرف يشاغل حبر الغياب
هل عذب ينيب لحنين الرغبة الموارى مذاق الشفاة

إذ يعتمر الأعضاء بشفاقة حضن حوانا ذات رحيل
برحيق الجمرات
خطف بريق داوى وميض أرواحنا
ورمانا لغامر رغبة استبدت
واشهرت ما استنزف من شهوة أدمت يأسنا
ليرسو كل رأس مثقل بجاه الردم على جلالة كتف
يتهدم.

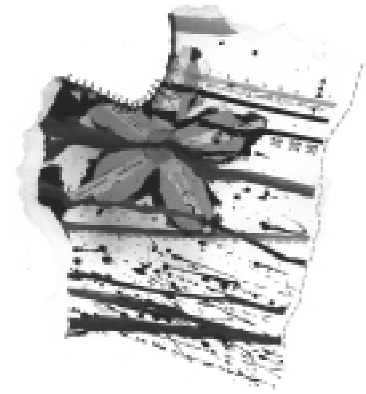
لم نعرف كم الجنة بيت رحيم لأجنة تحبو
إلا آن داخلت خطانا
راوغتنا الطرق وخادعتنا الأرصفة
ورمتنا السماء وهي تداوي غيماً يتقصف
بقطرة، تلو قطرة تغاوت بنا نحو أشغاف لا تهدأ
طعنة، طعنة أغرقتنا الأرض بنصال لا تخدع
لنسلو بهدير عذب لا ينسانا
لنرانا،
نرمم شهقة الآه
نحو مساء شفيع بمطر أخرس
نحو ملاذ صعب يحنن المسافة نحونا
نحو حرير حب
يرتل آخر الهدوء الذي تماهى
بجسدين يمتحنان هواء كل هذا العذاب.



تنويه

سقط المقطع التالي سهواً من قصيدة (لوعة امرئ القيس) للشاعر على جعفر العلاق المنشورة في العدد السادس، وهو المقطع الثاني من القصيدة، لذا لزم التنويه.

حملت معها نومنا الممطرا
حملت كل عشب القرى
حملت معها صولجان الأنوثة
لا فضّة الفجر دافئةٌ
لا المساءُ



تنتالوس

أحمد بهجت *

حمّاك ماء
حمّاك أنك لا تموت
ولا تملُ الاشتهاء

....

من أنت يا تنتالوس الكلمات كي تأتي إلي
تعيدني للنهر في عطش السلاسل، وانعكاس الماء في ظمأ اليقين.
تأتي من المرآة، تقرأ كل تاريخ انتفاضات الخلايا كل ثورات الأزقة في الجبين
ثم تتركني أعاني ما تعمق من ندوبٍ، ما تمرس من حنين

تأتي إلى الآمال لا تبقي لها عيناً تقرُ ولا وصايا كي تنام
تأتي من المأثور في عبق الحكايا ثم تحرمني من المسك الختام
وتجيء للكلمات مزهواً بإدغام لها وبألف غنة
وتقول شلال الحروف يفيض والمعني تقلص وارتيابك فيه جنة

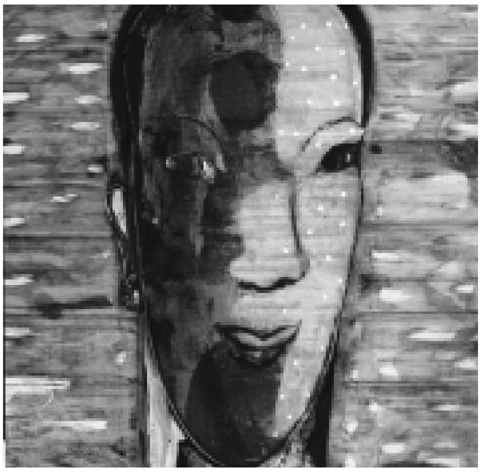
* شاعر فلسطيني مقيم في برلين.
● اللوحة للفنانة / وحيدة مال الله / البحرين.

وتقول إن الضوء حطم في اقتحام الماء كل قرينة
للإنكسار
وتقول بشرى للذين تقدمت صلبانهم في ظل رابعة
الحوار
وتقول ها درب المدار هنا...
فأسقط في مداري
وأدور لا قمري أضاء ولا تغيرت الفصول
وأدور لا عمري حضنت ولا نهايات الوصول
وأدور يدفعني السدى حتى أدور لكي أدور
هل كان ذنبي أنني حُمّلتُ رؤيا
لا يدي تقوى عليها
لا أشاء لما أقول
هل كان ذنبي أنني ناديت في عطش الحقول حماي ماء
فاحترقت بما أقول
من أنت ياتنتالوس الكلمات كي تأتي إلي
كأنني نصر الجنوب، كأنني مجد الحجارة والحروب
شفتاي لا ماء تريد
ولا بصيصاً من رمق
من أنت في هذا التمرد يا إلاها من نزق
ما إنت إلا قبض ريح أو جحيم من ورق
فارحل إلى حيث الجفاف يسد أفاق الدروب

واعجن رحيلك يا غريب بما تخمّر من براري
وامزج حنينك أو لظاه بما تسمر من غروب
هدّ الصواري فالمياه هي الخديعة
والسفينة للغزاة
حماك أنك لا تموت
حماك أنك لا تباركه الحياة
اسمع نداء القحط في الأرض اليباب
اسمع جفاف النهر في مدن الخراب
اسمع يقين البحر في لغة التراب
يا أيها الوطن الشقي بما أردت
في أي بركان نزلت
وبأي مصباح مشيت وبأي قوس قد رميت
هي للعقاب
أو بعض أوهام العذاب

....

حماك ماء
حماك أنك لا تموت
ولا تمل الإشتهاء



قصيدتان

شاكر العاشور *

مرثيّةٌ لأوّلِ العُمْر

(شاهدة على قبر ولدي « علي»)

دائماً ينهضُ بي ليلي مِنَ النَّومِ
ويُرسيني عليكْ ،
آهِ يا أجملَ مَنْ نامَ ، ومَنْ
لمْ تَغْفُ ، من وَجْدٍ ، بليلِ اللّيلِ
أشواقي إليكْ.

آهِ.. (علاّوي)..

الليالي انْطَفَأتْ منذُ انْطَفَأْتْ،
وصباحاتي التي تُشرِقُ من عينيكَ
غامتْ ،
وأنا أركضُ من بابٍ إلى بابٍ
لأستهدي إليكْ.

آهِ.. (علاّوي)..
..قد ازْدانَتْ زُهورُ البيتِ ،
والكُنتُ أُراعيها
لأُلقيها عليكْ.
آهِ..

* شاعر من العراق.

● اللوحة للفنان / عادل السيوي / مصر.

٠٠كيفَ اختَرتَ أنْ تزرَعَ أزهاري
ولا يقطِفُها عطفُ يديكَ؟

أنتَ؟٠٠
مَنْ أنتَ؟
الليالي اسْتَصغَرَتْ أشواقَها
منذُ ارْتَحلْتَ٠
فلماذا أيُّها العابِرُ من دُنيايَ
وَشَّحْتَ ألاعيبَكَ بالشوكِ،
وفي روحي ارْتَمَيتَ؟
صوت:
حفنةٌ من تُربةٍ كانت عليهِ ، وهو نائِمٌ ،
جاءَ من خلفِ جدارِ الموتِ ،
وانْقَضَّ على ديدانِها٠٠
٠٠سِربُ حمائِمْ٠

...

ما بعدَ الوضوح

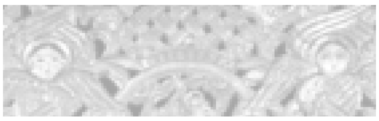
...

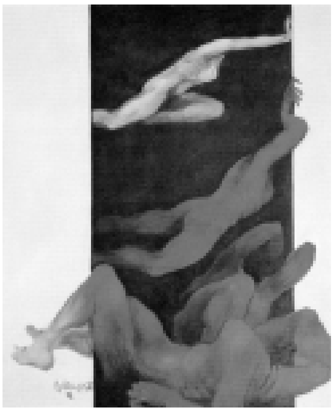
(١)

ليسَ سِوى النّارِ لِبُقيا الغابةِ المُحْتَطَبَةْ
وحينما هوتْ عليها حِمَمي المُصْطَخِبَةْ
لمْ أسْتَبِنْ جُرحيَ٠٠هلْ٠٠في السَّيفِ؟٠٠
أمْ في الرَّقَبَةْ؟

(٢)

معي، أوْ لا تَكوني في انْتِظاري
سأُوقِدُ فجرَ عَتْمَتِها بناري
فليسَ تلوحُ للغافينَ نجـــدٌ
ولا بعـدَ العشيَّـةِ مـن عَرارِ





أحد صباحات باريس

أحمد العجمي *

والهواء البارد
يسرّح أهداب باريس
أكون قد وضعت قدمي
على ضفاف الضوء ،
وحيداً ،
أوقظ بلاط الطريق إلى الشانزلزيه
وأثير فضول النوافذ التي
تود الاحتفاظ بقليل من أسرارها
لست متأكداً ،
فربما يرمق حذائي
رجل نصف عار في الطابق الثالث
أو أثير استغراب كائنات اللوفر

ها أنا أقترب أكثر
من رائحة الحي الذي
تنبع منه السماوات
لعلى ألتقط قصيدة أضاعها بودلير
أو أعثر على خطأ لسارتر
كما أنني بنفس المودة
أصغي
إلى بقايا الأحاديث التي
تركها المراهقون ليلة أمس
والآن ، لم أعد أمتلك دليلاً
على وجودي مع سيزان
فها هو الصمت يتناقص!

---

* شاعر من البحرين.

● اللوحة للفنان / المنجي المعتوق / تونس.

قصيدتان

من المنفى العربي

كريم الأسدي *

ولكن تعالي واجعلي النهر ساقياً

خذيني إلى الأشجار،
وشحها النهرُ
بماءٍ ونارٍ،
فاستضاء بها الجمرُ
مُزخرفة،
حتى كأنكِ نورُها
وحتى كأن النجمَ في عذقها التمرُ
خذيني إلى عينيكِ
اسرح فيهما
وأنأى،
بعيداً،
حيث يقتادني السِحرُ
وإمّا ترينَ الماءَ فوق مجامري
فقولي
فتى الأمواهِ بلله القطرُ
رضابُك ؟
ام خمر التمور تقادمت
ومرَّ عليها
الهالُ
والبردُ
والحرُ ؟
معتقةٌ صهباء نبلٌ بأصلها
عريقٌ،
وفيها الصحو والشعر والسكرُ
معتقةٌ أقداح عينيكِ عَذْبَةٌ
فصبي مزيداً؛
مايشاء لها الشعرُ
وحلي سدول الليل،

* شاعر عراقي مقيم في برلين.

ليلكُ جنّةٌ
وطلي
ففردوسُ الهوى ابداً حرُ
كأني بغابات النخيل تحيطني
فيشرق في انساغِها
الشمسُ والبدرُ !
ففي فرقديها الشفع
يسقي كؤسَه
ونحن رهافٌ
قد يدوخنا الوترُ
ولكن تعالي
واجعلي النهر ساقياً
وسوف ترى عيناك ما يفعل الخمرُ !

برلين ٢٠٠٢/٩/٣٠

منذ عشرين الفية

منذ عشرين الفية والسماءْ
غيومُ دماءْ
منذ عشرين الفية
-هي عمركَ يا صاحبي -
والدنى كربلاءْ
لا العواصف قد هدأت، لا البروقْ
لا الطيور التي هاجرت رجعتْ
تلونُ اصواتَها في خليج الفناءْ
لا مراكب سوق نحو النجوم
استفاقت على وهجٍ وشروقْ
وبلَ صوتُ النواخذِ(١) فيها مسيلُ الضياءْ
وانت منحتَ لصبرك أفق المحيطات لاصبرها
وتطمعُ كي تكتب الحدثَ الجمَ ان تقتني حبرها
كيف تروي لهم عن زمانٍ بلا منتهى
وعن شجرٍ نابتٍ في الفضاءْ
ونخيلٍ يموتُ ويحيا
يزوركَ سراً ويروي اليكَ الأحاديثَ في لغةِ الشعراءِ.

نخيلٌ وماءْ
نخيلٌ يقصُّ عليكَ الأقاصيص احسنهَا في المساءِ
وبعد المساءْ
وماءٌ طوى قلبه في فؤادِ البهاءْ
لم تكن كاهناً قادماً من معابدَ تحتَ البحار
ولا ساحراً يمزجُ الضوءَ والماءَ
في ساحرات المحارِ
ولكنكَ الكلمةْ
ولغات العناصر في بدئِها
ومن سدرة المنتهى نبقُها
وغناء العصافير في فيئِها
والاعاصيرُ محترمٌ برقُها
وجيوش الحنين الى الحلم والمشتهى
منذُ عشرين الفية غبرتْ
وانت تؤنسنُ هذي الوحوشَ،
تفجرُ نبعَ الكلام جداولَ تبرٍ وماسٍ وماء
فيلمع نجمُ السماء بفاكهةِ الأرضِ
حتى تتوه افتتاناً عيونُ الطيور
ويلتمع الوهجُ فوق شفاه النساء:
تموراً وتينا وماءْ
نصبتَ وانت تونسنُ حشد الضواري
وتجمع ماءً ونارِ
وتمزجُ اضدادَها في إناءْ
بيد ان الامورَ الجسامَ نصيبُكَ
انّى- سواكَ-لها من احد ؟!
ايها الشيخ مسترجعاً-دائماً-في ولد
هكذا......هكذا
من زمان الأبد !

برلين ٢٠٠٢/١١/٢٥

---

(١) النواخذ: مفردها نوخذه وتعني ربان السفينه



في لحظة ازدحام التماثيل

محمد نجيم *

(١)
بكثير من العطر
بقليل من ملح صحراء جلدك
وعويل حيوانات هائجة
بيد شيطان مريض بالطاعون
بكل هذا الهذيان الذي في الوردة
قررت هذا المساء
أن تأخذي إلى سريرك البابلي
أحد الذكور المنهك بحمل أشجار الثلج
لتنزعي من عينه بحيرة ماء
وصرخة إله نائم في المرايا
سريرك المرشوش بأعناق نمل أصابعي الأولى
النمل الذي تطحنينه خلسة لأسرى الحب
وتسقطينه بضربة واحدة
على سريرك البابلي
عند إنتهاء الخلوة مع إله الرقص
مع تمثال بملامح عاشق ذاهب
إلى الحرب بيد واحدة
تمثال يسجن ضحكة الغريق
حيث باض النمل في فمه
أبهى الأشياء
في لحظة إزدحام التماثيل الغامضة

* شاعر من المغرب.

● اللوحة للفنان / الشيخ راشد آل خليفة / البحرين.

(٢)
بكثير من العطر
التمثال يمشي كعادة شجرة الفاكهة
تقوده إمرأة بنهار قصير
وليل طويل كالمراثي
تقوده بمرايا هالكة
ونحن مسرعون إلياالبحر/ نفقد بعضنا كلما
إلتقينا إلى الوراء

(٣)
بكثير من العطر
بقليل من جلد المرايا
وهواء شجر يجلد الموتى
خبأت في عينيك ضحكة صانع الرماح
خبأت رنين أجراس السجان
خبأت إتكاءة الحبارى
على خواء الماء

(٤)
بكثير من العطر
سحبت من الماء غيمة الكراسي
راهنت على قبيلة أخرى
على بحارة سوف يعودون بنمس نادر
عبأت المحابر الأولى بأبخرة هرمة
أوقفت وردة في يد القتلى
تركت التمثال تأكله يده الأخرى
تأكله عين الوضوح
وشوارع أكملت نشيدها في عربة اليتيم
وأغلقت الأبواب على شجر بائر
نحيب
شجر لايصل أبدا
إلى لسان الطير

(٥)
بكثير من العطر
كانت الفاكهة تمشي
وتتجنب الماء
وأنا لم أقل شيئ
طول الطريق
فقط تعثرت بيضة البياض وسقطت.

النص المتشظي في السرد المتجانس

قراءة نصية سوسيولوجية لرواية آلام السيد معروف

أسامة غانم *

تشتغل رواية (آلام السيد معروف) لغائب طعمة فرمان في (مكانين مختلفين كل الاختلاف في آن واحد-جاك دريدا) بمعني أن الرواية تتكون من نصين متداخلين، نص داخل/مقروء، ونص خارج/لا مقروء، فالنص الأول/المقروء، يشير خفية إلى النص الثاني/اللامقروء، الذي يستمد منه خطابه وبنيته وآلياته، واعتماده عليه في فك رموزه.

إن اللامقروء، هو ليس مناقضاً للمقروء أبداً، بل هو المتن الذي يمنح المقروء قوة، وفعالية، مع العمل على انطلاقه في الفضاء الروائي، وهذا يجعله يدخل في تجربة رمزية، تعمل علي ترميز مختلف الظواهر: الاجتماعية -التاريخية- الفكرية المنحدرة من الميتانص، ومن هنا يبدأ تشظّي النص، ومن الممكن العثور على ذلك التشظي إذا ما قمنا بعملية تتبع النص وحضوره في نصوص أخرى جانبية، من خلال تفكيك النص والبحث في أجزائه، فذلك من (شأنه أن يؤدي إلى نمط من أنماط الأرشيف إلى نص ذاكرته معلقة في لا زمانية حاضره)[٢]، والعثور على استفادة النص المقروء من الذاكرة الثقافية الموجودة خارجه،وكيفية توظيفها لإنتاج نص متشظٍّ، وهذا التداخل بينهما يكون كبيراً جداً، بحيث يتعذر علينا التفريق بينهما، ولكنه يحقق قراءة شمولية متماسكة تشتغل على نصين، ومنتجة للمعني المزدوج المتشظي، ومرغمة القارىء في محاولة من أجل إعادة تجميع آفاق النص الدلالية.

والراوي في نطاق الرواية، ليس مجرد ضمير المتكلم، إذ هو لا يمثل المؤلف تماماً، وكذلك من الضروري ألا يقع الخلط بين الشخصية الروائية الرئيسية السيد معروف وبين مؤلف غائب أيضاً، ولكن قد تقترب وجهة نظر الراوي من وجهة نظر الشخصية كثيراً إلى درجة (يتلاشى فيها صوت الراوي في صوت الشخصية، بحيث يصعب التمييز بينهما في كثير من الأحيان)[٣]، ولكن الراوي يبقى حلقة الوصل المتداخلة بين النص المقروء/ السيد معروف، واللامقروء/ غائب، بمعنى أنه يتحرك داخل النصين، ويتفاعل معهما بطريقة جدلية-حوارية عالية جداً بالخفاء.

ومما يزيد في تميز وتفرد رواية (آلام السيد

* كاتب وناقد من العراق.

معروف)، هو أنها نص مفتوح، يشكل معاني مفتوحة، وأحداثها دائرية، وباستطاعة القارىء أن يبتدئ من أية صفحة ولكن ليس في استطاعته الانتهاء، أبداً. لذا فما على الراوي إلا أن: يروي، يحكي، يسرد، ليجعلنا مطلين على تاريخ الإنسان: المنسي، المضطهد، الإنسان الذي يصنع الحياة الحقيقية والتاريخ الحقيقي بصمت، لذا جاءت شخصية السيد معروف، متناسقة، متألقة، مكتملة، ناضجة، فلقد اعتبرهما الروائي الكبير عبد الرحمن منيف: (من أكثر الشخصيات نضوجاً واكتمالاً في الرواية العربية)[٤].

وإنها شخصية إنسانية-تاريخية، مشبعّة بروح التاريخ، ومستوعبة لها، تموج بالحياة، والحيوية،ولكنها في الوقت ذاته،تقوم بالاحتجاج ضد وحشيته، في مسخ وطمس إنسانية الإنسان، فإن هناك (ملايين عديدة تشعر أنها خارج تاريخ البشر، وربما بلا تاريخ مكتوب، أو على الأقل لا تحس بالتاريخ ولا تعترف به-ص١١٣)، وتعمل على تعرية ذاتها بشكل مخيف، بلا مواربة، ولا تزوير، وهذا يعطيها الحق في أن تكون حالة عامة،أي أن تكون مرآة عاكسة لحياة ملايين البشر، الذين يولدون ويموتون في صمت، وبدون أن يثيروا أي همس، أو إشارة تدل إليهم: (لو كان التاريخ هو تاريخ البشر حقاً، لكان تاريخي-ص١٢٧)،هكذا يقول السيد معروف عن نفسه، عن وجوده، في نهاية الرواية، فلقد قام غائب بتشظية هذه الشخصية الروائية في عمق الذاتية، وفي عمق التاريخ، ولتكون متساوية فيهما، لأنها: حكت، وتحكي، وستحكي، عن المأساة الإنسانية : الذاتية-الجماعية، وعن الحلم الضائع، المهدور، المسروق.

والسبب في مجيء هذه الشخصية بهذه القوة، والرسوخ، لأن المؤلف كانت له (صلات عميقة بالحياة الشعبية في أكثر تشعباتها تنوعاً، أي بالحياة الواقعية لجميع الطبقات في المجتمع)٥، واستيعابه لوضعه، ووضع الناس، والعلاقات الاجتماعية-الاقتصادية التي يمارسونها، فهو يكتب (من الناس، لا من أجل الناس، إنه يكتب عن تجاربهم، من روحهم)[٦]، ويرسم خسّة وغباء وفساد الطبقة (الفوق) بسخرية موجعة، من خلال الرؤية الثاقبة للسيد معروف، ووجهة نظره، وعن طريق الشخص الثالث، الراوي الذي (حضوره محرر من الجسد)[٧]، كما قلنا، مع القارىء، أو مختفٍ عنه، ولكن القارىء يحس به بشدة، وهذا ما شاهدناه منذ السطر الأول في افتتاح الرواية، عندما يعّلمنا الراوي: بجملة إخبارية عن افتتان الشخصية الروائية بالغروب، إلى حد أنه يشترك معها في إعطاء التبريرات لهذا الافتتان (للغروب فتنة لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة أخرى في الدنيا كلها. والغروب بعد كل شيء، صار رمز حياته، حياة السيد معروف الآيلة إلى الغروب، حياته الشاحبة المتراجعة المتقلصة، المتراكضة، كالغروب نفسه-ص٧-٨) فالمؤلف تاه بين رحلة الحلم في المنافي والمأساة في الوطن، وبين جواز سفره غير المجدد، وجنسيته المسقطة، فعندما حزم ذاته وارتحل، ضاع الحلم والوطن، وخاصة عندما اختار (منفاه في مدينة الحلم)[٨]، فرحلة غائب/كلكامش، وصلت إلى طرق مسدودة، وأصبح الحلم من اليوتوبيات، فالمؤلف ما هو إلا نسخة أصلية من منفي داخل الوطن وخارجه، لذا كان على غائب أن (يلبس الخيبة ويلتحق الماساة)[٩]، لحين رحيله، ولكنه بقي في منفاه عراقيا حتى النخاع، مسكونا بروح مدينته بغداد وواقع وطنه ومستقبله، وهذا لا يعطينا الحق في المطابقة بين المؤلف وشخصية السيد معروف، ولكن يبيح لنا المقارنة للقيام بإظهار (المأساة الباطنية)[١٠]، المستمرة بين أضلاع التاريخ - الاجتماعي، والمعاناة، والغربة، والمرض، عند السيد معروف، ولنعثر على الاختلاف في التفاصيل اليومية، والحياتية، والتطابق في رؤية التاريخ- الإنساني عندهما، ومن خلال ذلك نكتشف وجوهنا، والوجوه التي تشبه وجه السيد معروف، ووجه غائب بكل وضوح،وفي أحيان كثيرة تختلط علينا الأصوات: المؤلف-الرواي-السيد معروف، ونحسبها لواحد

منهم، بينما هي في الحقيقة متداخلة، لأنها تمتلك وجهة نظر واحدة مضادة لوجهة نظر المميز والمدير العام: (في مكاتبة رسمية تسمح لنفسك بأن تكتب تحويل تفكير   تفكير من هذا الذي تريد تحويله؟ الدائرة؟ الدولة، المجتمع؟ هذا شيء يحاسب عليه القانون هذا-ص٤٦).

وكيلة النص للرواية كلها، إذا لم تقرأ، قراءة رمزية-تأويلية، فإننا سنظل نتصور أن السيد معروف، (الإنسان النكرة، المضطهد، المحروم، عاشق الغروب)[١١]، الحزين، الكئيب، المريض بالمعدة، الموظف في إحدى دوائر الحكومة، كاتب طابعة، وجملته المخيفة الخطيرة، (أنا مجرد آلة طابعة-ص٣٨)، جملة تجريدية، في الظاهر، وتفقد دلالتها إذا لم تفسر ضمن الرمزية-التأويلية، ومنظورها المستتر، وقراءتها الموازية للأخرى، لتوصلنا إلى رؤية داخلية مكثفة، لأن النصين، المقروء، واللامقروء، مصنوعان أساساً (من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض)[١٢]، وهذا التداخل بين النصين، يدفع القاريء إلى حيث لا يستطيع أن يفرق بينهما، وأن يعرف أيهما الحقيقي أو الضمني، لأن السيد معروف يمثل الآخر، والمؤلف من الآخر والقارىء كذلك، وهكذا (يبلغ إيقاع الرثاء مقامه الأخير، ويأخذ شكل الهجاء أو شكل الأدب الساخر في عمل روائي قصير وكثيف وبالغ في الرهافة والمأساوية هو: «آلام السيد معروف»[١٣]، وهذا ما نلمسه في كل الحوارات التي تجري بين المميز أو المدير العام مع السيد معروف، حوارات تبين مدي عمق التصادم والتضاد الفعال بينهم، وكلما يتطور هذا الصراع، كلما يعمل على فضح تفاهتهم، وأساليبهم البربرية في التعامل مع السيد معروف، بشكل أكثر صراحة وعلانية، في العمل علي قمعه، وتهميشه، ومن خلال هذا الصراع المحتدم، نكتشف أن محور الأشياء هو الإنسان، عند غائب (ولا سيما الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً-اخلاقياً)[١٤]،

ونرى ذلك بوضوح في الحوار التالي مع المميز:

وضحك السيد معروف ضحكة، باردة قطعها الأستاذ عبد الرحيم

بجملة غامضة:

- ولكن المهم القصد والغاية الفكرة التي تسيطر على الدماغ وتدمره.

- لم تسيطر أية فكرة على دماغي.

- سيطرت، سيطرت.

- أية فكرة؟

- كنت تريد تغير لغة المكاتبات الرسمية.

- أبدا والله. ولكني كنت أحب أن ألطفها. وهذا أيضا ثبت منه   حتى... حتى الأخطاء النحوية لا يهمني أمرها الآن.

- الأخطاء النحوية لا يهمني أمرها الآن.

- أخطاء؟ هذه هي الفكرة المدمرة. كل الذين لا يعجبهم شيء، ويريدون رفضه أو تبديله قالوا إنه خطا، ليأتوا بفكرة من عندياتهم ص٤٣.

مشهد يصور المؤسسة البيروقراطية، ووحدانية فكرها، ووحشية أيديولوجيتها، عندما تعمل على رفض أو اضطهاد أي فكر آخر، وقمع أي تطوير أو تجديد، بل إلى حد اعتباره بأنه (فكرة مدمرة)، يجب تجميدها أو إلغاؤها نهائيا، حسب مفهومهم السوسيولوجي المبتذل، لأن التاريخ حسب منطقهم فوضي، وهو تاريخهم.

تاريخ القوة والنفوذ والمال والسلطة، وهذه العلاقة تخضع لجدلية مادية ولا تخضع للمنطق والرؤية الأنسانيين، ولتساعدنا في الوقت ذاته، على فهم المواقف الخفية وغير المعلنة في النص الروائي، وحتمية وجود التغيير في هذه المواقف الواعية، التي ترى معاناة وآلام الناس، حتى ولو كانت في دوائر مغلقة، لأنه كلما يزداد الصراع والتفاعل في النص، كلما يزداد وعي القارىء ورؤيته تجاه وضعه وتجاه العالم، مع ترجمة هذا التفاعل إلى فعل إنساني، يتسم بالغرابة الواقعية، الداخلة ضمن عملية فض بنية المجتمع العراقي، عبر

الكشف عن الاتجاهات: الاجتماعية-السياسية-الثقافية.

ولقد رسم غائب طعمة فرمان، الجانب الإنساني على نحو شاعري، ولكن بتجسيد رمزي مخيف، غارق بالتأويل، لأن (تأويل البنى الرمزية يدفع إلى الغور عميقا على لا نهاية المعاني الرمزية)[١٥]، كما يقول باختين، وعلى ضوء ذلك يكون هدف القراءة هو الكشف عن الواقع الحقيقي الذي يكون خارج النص، من خلال تلاقي النصين المقروء واللامقروء، اللذين نعثر فيهما، على (العمق الإنساني مسونا بالآخر)[١٦]، وللتدليل على ذلك، نقوم بقراءة الصفحات من ١١٠ إلى ١١٤ من الرواية، مع عثورنا على ذروة الصراع واحتدامه، المتمثل في الحوار بين السيد معروف والمدير العام، وفي هذه الصفحات تتلخص كلية النص تقريبا مع معرفتنا برؤية السيد معروف والمدير العام، وفي هذه الصفحات تتلخص كلية النص تقريبا مع معرفتنا برؤية السيد معروف الواضحة والصريحة في موقفه من ذاته ومن العالم، المغايرة لرؤية المدير العام المزيفة تجاه الناس والاشياء، المبطنة بإلغاء الآخر، والمصادرة لفكره، واستلابه، وقمع رأيه، ولاستفاضة الحوار وطوله، سأقوم باستعارة الجمل المكثفة بالمعاني والمواقف والتي تفي بالقصد وتوضحه:

- وهي مذيلة بتاريخ حين كنت تعمل في لجنة النشر.

- لا تاريخ يا سيدي.

- كيف لا تاريخ؟

- هكذا ببساطة، لا أذكر تاريخا.

- هل أنت تنكر وجود التاريخ عليها، أم التاريخ بشكل عام؟

- الأثنين، يا سيدي.

- وضع المدير العام القلم على الأوراق مستنفزا، وقال:

- أنت مجرم إذا، غبي، وغير وطني.

- تؤمر سيدي.

- قلت لك لا تكرر كلمة سيدي.

- أرجو المعذرة: ما هو التاريخ؟

- أوه التاريخ، يا بهلول. هو تاريخ الناس. تاريخ البشر.

- لا أعتقد يا سيدي. أرجو أن تسمح لي بهذا النداء اللازم. من قبل كان يا مولاي، والآن يا سيدي. ساد سيادة، هكذا اقتضى التاريخ الذي تعتبره حضرتكم تاريخ البشر، واعتبره أنا تاريخ المميزين والمديرين العامين وملاك البيوت والمقاولين وأصحاب الأسواق العصرية، ومن شاكلهم ولكل لكلهم

- أسكت سفيه هذا تلقين دعاة السوء والمشاغبين ومقسمي الناس إلى طبقات، هذا تحريف بالقيم.

- هناك ملايين عديدة تشعر أنها خارج تاريخ البشر، أو ربما بلا تاريخ مكتوب، أو على الأقل، لا تحس بالتاريخ، ولا تعترف له.

- اسكت حيوان، حشرة.

- وهكذا نفيتني بهذين النعتين من تاريخكم، يا سيدي.

ومن الملاحظ أن غائب لم يوظف التراث في رواياته السابقة نهائيا، ولم يقترب منه ،أما في رواية آلام السيد معروف، فقد وظفه فيها توظيفا فنيا عاليا، باستخدام الرموز التراثية العربية: المتنبي-المعري-الجاحظ-الزمخشري، وغيرهم وجاء متناسقا، ومتجانسا، إلى حد أنه أصبح جزءا لا يتجزأ من النسيج السردي للرواية، مع اشتراكه في تشكيل جمالية النص اشتراكا فعالا، بالإضافة إلى إعطاء النص قوة وحيوية وزخماً في التعبير، مع العمل على تعزيزه وتماسكه، كل هذا انعكس على بنية الشخصية الروائية، وتم ذلك بكل مرونة وحرية في التشكيل السردي، واستخدام التراث كمفتاح لقراءة النص، لا ستيعابه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة صياغته، وهذا يعتمد على المتلقي، فكلما كانت ثقافته واسعة أو نشطة، فإن خياله وتأويله، سيكونان متمكنين من الإحاطة بخفايا التراث في النص.

وتصل انسيابية استخدام التراث وعفويته، إلى حد أن يجعل القارىء يقرأ الحاضر والمستقبل بعين الماض التراثي، وفق منظور تاريخي-اجتماعي-سياسي، كما في الفقرة التالية، التي تبين مدى تداخل الموقفين وتوافقهما وتماثلهما تجاه وضعية إنسانية معينة، من خلال رؤية تهكمية ساخرة، بين الجاحظ-السيد معروف، والزيات-المدير العام:

والجاحظ طيب الله ثراه اتقي نتور الزيات برسالة موجعة مفجعة، في الجد والهزل، ينفي عنه التهم الباطلة، ويفرق بينه وبين صاحب نعمته. أنت طويل و أنا قصير. أنت أصلع و أنا أنزع. أنت صاحب براذين وأنا صاحب حمير. أنت شاعر وأنا راوية. أنت ملك وأنا تابع. أنت مميز وأنا كاتب طابعة. ص٦١.

ومن حق القاريء أن يتساءل: كيف نستطيع أن نقيم تجربة السيد معروف؟ بالإضافة إلى ما عرفته آنفا، فإنه كان يقوم بإعالة (أم عجوز، وأختين عانستين-ص٢٥)، وإنه يمثل أو يشكل: الذات-الآخر، وهو لا يمر في حالة موجود لكنه غير مفكر، أو مفكر لكنه غير موجود، بل هو يمر في حالة موجود وهو يفكر، (أنا موجود، إذن أنا أفكر)، لكن أين يكمن التقاطع؟ يكمن في أنه ليست لديه حرية التعبير أو الحق في طرح وجهات نظره، مفارقة حادة، إنه النموذج الملغي السائد في المجتمع، مهمش ومعزول، فقط المطلوب منه تنفيذ ما يؤمر به، والخضوع للآخر-السلطة (مؤسسات-شركات -أرباب العمل- دوائر أمنية الخ)، فهذه (التجربة تتجاوز الواقع من أجل أن تحسن الغوص في داخله، وتحسن استقصاء ما يضمره)[١٧]، وكشف أسرار الذات، والواقع، والمتخيل. وهنا يبرز دور النص اللامقروء-الخفي في دعم وإيضاح المقروء-الظاهر، وفي منح القارئ الرؤية الشاملة، العميقة، ومعرفة الكثير عن قصدية النص، عبر القراءة الرمزية-التأويلية، والعثور على (أن عيش اللامعقول بمعقولية جامدة وباردة، تثير الدهشة ليس من غرائبية اللامعقول بل واقعية، بل تثير الذهول من درجة واقعيته التفصيلية)[١٨]، وينسحب هذا أيضا، عندما يتناول غائب تفاعل الذهنية الدينية في بنية المجتمع، ومدى رسوخها وتأثيرها فيه، واعتبارها من العوامل التي تحكم تطور وتغير الوعي السوسيولوجي، وفي تكوين رؤية تجاه الأشياء، يقوم بتناولها ضمن رؤية مدروسة ومحسوبة بدقة، مع تجانس في كلية السرد:

لا، لست متزوجا. قسمة ونصيب، لا تدخل نفسك في أمور لا تعرفها، يا سيد معروف. سر على ما كنت تسير عليه دائما، لا تعرف، ما لا تعرفه ولا تتدخل فيما لا يجوز التدخل فيه. نعم. قسمة ونصيب. أم عجوز، وأختان عانستان. لا. قسمة ونصيب. ص٢٥.

هذا التحليل القدري للظواهر السوسيولوجية، والأخلاقية، يدفع بهذه الشخصية-النموذج، إلى ناصية التاريخ وناصية المجتمع، (فتحس ذاتها منعدمة بالاغتراب، وتستلمح به عجزها وحقيقة وجود لا إنساني-ماركس)[١٩]، ولكن هذا لا ينفي من كون السيد معروف-النموذج، يمتلك وعيا بوضعه الاجتماعي ومعرفته العميقة بحاضره، لأن هذه (تعمل تغيرا بنيويا، موضوعيا في موضوعها)[٢٠]، وإن قوته الدلالية تتجاوز النص.ويشمل هذا أيضا، موقفه المتشدد إزاء المشاركة في الفعاليات التي يفرضها المدير العام على الموظفين، وبقائه للأخير رافضا على عدم المشاركة، في أية فعالية، ومقاطعا لها، لإحساسه بزيفها وتفاهتها.

وللسيد معروف صوته الداخلي، الصوت الثاني (ينطق بلسان غير لساني-ص٦٧)، وما لم نفهم ذلك يتعذر علينا فهم هذه الشخصية-النموذج، فالصوت الثاني: هو الحوار الداخلي الموجه إلى الذات، وكأنه موجه إلى إنسان آخر، يعنفه (اسكت، يا سيد معروف. ص٢٧)، ويوبخه (لا تدخل نفسك في أمور لا تعرفها، يا سيد معروف-ص٢٥)، ويستفزه (هل أنت كائن، يا سيد معروف؟ ومن أين جاءتك هذه الكينونة؟ ص٩٧)، والصوت الأول يتقاطع مع الصوت الثاني في الرؤية والطرح، فالأول مستسلم، خانع، هامشي، بينما الثاني متمرد، متحفز، ويتسم باستقلاليته وعدم اندماجه،

وهذا ما يطلق عليه بأختين (المزدوج) في هكذا شخصية روائية، وأن العلاقة الجدلية-الحوارية المتبادلة بينهما، تزداد وتتبلور، كلما ازداد احتدام الصراع بينهما، ولتشكل البنية الحقيقية للرواية.

وعند تناولنا النص، لا يمكننا أن نغفل جانبا جوهريا فيه، ألا وهو توظيف غائب للشخصيات التراثية، والأقوال المأثورة، والأمثال، والأشعار، التي جعلت الخطاب الروائي الأصلي، يستمد منها غايته ووسائله التي يعبر عنها، وفي أغلب الأحيان يوظفها بتصرف مميز إلى حد يتم فيها تغير المعني، في محاكاة ساخرة حزينة، ولتحقيق الوحدة الدلالية الشاملة في النص، بالإضافة إلى العمل على إثراء النص وتماسكه، وتكثيف المعني وتجسيدها، مع الكشف عن رؤية النص للعالم، من خلال عملية التناص، التي تتم فيها التحولات داخل الخطاب الروائي، وإن (التناص ينتسب إلى الخطاب)[٢١]، وهذا يقودنا إلى قراءة النص، باعتباره نصا واحدا لا يتجزأ، وخلاف ذلك يعني (تشتت هويته، وتبديد انظمته الدلالية والخيالية والإيحائية، بحيث تصير مرتبطة بغيرها من أنظمته في النصوص الغائبة التي اعتمد عليها الأديب صاحب النص المدروس)[٢٢].

إن جوهر السيد معروف الإنساني، يكمن في وعيه العميق بذاته وبالعالم، وحدة وعيه الطبقي (وذوو الميزانيات الضعيفة هل سيحشرون؟ أما كفاهم حشرا في البيوت الضيقة والباصات المكتظة، والدوائر الخانقة بفعالياتها ومميزيها ومديريها العامين- ص١٢٠)، ومن خلال التصدع الذي يحصل فيه- الألم، المعاناة، السخرية، التهميش، الإهمال-يقوم غائب بإعادة خلق السيد معروف، أو بالأصح كلما اشتد عليه الضغط، كلما خرج أقوى، ففي خضم الألم يفخر نفسه مزيحا القناع عن الوهم، وإدامة كينونته الاجتماعية-التاريخية، مع تحديد العلاقة التي تربطه بالعالم، التي بدورها تكشف لنا، العلاقة بين النص الروائي والعالم، ويأخذ التحول مداه في نهاية الرواية، والذي يعتبر من أرقي أشكال التعبيرية في الرواية، عندما يعلن السيد معروف أنه مستعد لمواجهة المدير العام/السلطة، ولن يتراجع عن ذلك، فكفي خضوعا وخنوعا، لأنه (لو كان التاريخ هو تاريخ البشر حقا لكان تاريخي).

ولا بد من التوقف أمام بنية العنوان (الام السيد معروف) وبنية الإهداء (إلى الشهداء الأحياء ممن لهم شبه بالسيد معروف)، فهذه الجمل الإشارية والمرجعية، تخلق رد فعل فوري إيحائي من قبل المتلقي عند استقبالها، منطلقة من انفعالية شعورية، اعتمادا على الإحالة إلى الواقع، ولأن هذه الإيحائية التوصيلية تجعل المتلقي يشكل صورا ذهنية وحسية تلقائية ذات دلالات قيميه، قبل الدخول إلى عالم المتن الروائي، فإنها ستعمل على إضاءة النص بكامله، أو ستجعله يخضع لبنية سلطتها، ولتكون علامة تحفيزية، لأن المؤلف في هذه الجمل حصر قصدية كلية السرد فيها، وإن هذه الجمل ملحقة بغائب/النص اللامقروء، وبالسيد معروف/النص المقروء، وبهما تتشكل بنية النص الروائي.■

الهوامش

١- ال.ال. جيمز، النص وما وراء النص ت: د. محمد درويش، مجلة الأقلام، العدد الرابع /تموز- اب ٢٠٠١.

٢- م.ن

٣- د. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص١٩٥، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤.

٤- عبد الرحمن منيف، لوعة الغياب، ص١٣٨، المؤسسة العربية للدراسات العربية، ط٢، بيروت٢٠٠٠ والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، وانظر كذلك: مجلة الهدف، العدد١١٣٤ في ١٩٩٣/١/٣١.

٥- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت :د. صالح جواد الكاظم، ص٤٣٢-٤٣٣، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢, ١٩٨٦.

٦- م.ن، ص٤١٧.

٧- مايكل. هـ. ليفنس، أصول أدب الحداثة، ت: يوسف عبد المسيح ثروة، مراجعة د.فائز جعفر، ص٢١، دار الشؤون الثقافية، بغداد١٩٩٢.

٨- د. فيصل دراج، غائب طعمة فرمان في ذكراه الثالثة (ملف)، مجلة الهدف، العدد١١٣٤ في ١٩٩٣/١/٣١.

٩- م.ن

١٠- نيقولا برديائف، رؤية دوستويفسكي للعالم، ت: د. فؤاد كامل، ص١٩، دار الشؤون الثقافية، بغداد١٩٨٦.

١١- لوعة الغياب، ص١٣٧.

١٢- رولان بارت، نقد وحقيقة، ت:د.منذر عياشي، ص٢٤، مركز الإنماء الحضاري، دمشق.

١٣- د. فيصل دراج، الرواية والمجتمع المدني، مجلة الهدف، العدد ١١٢٣ في ١٩٩٢/١٠/١.

١٤- الرواية التاريخية، ص١٨٤.

١٥- تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ت: فخري صالح، ص٣٨، دار الشؤون الثقافية، بغداد١٩٩٢.

١٦- م.ن، ص٥٠.

١٧ -أدونيس، الصوفية والسريالية، ص١٨٥، دار الساقي، ط٢، بيروت١٩٩٥.

١٨- د. عبد الرزاق عيد، سلمان رشدي في المنظور العربي (ذهنية التحريم، صادق جلال العظم)، ص٣٧٢، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط٢، دمشق١٩٩٤.

١٩- جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، ت: جورج طرابيشي، ص١٣٣، دار الأندلس، ط٢، بيروت١٩٨٢.

٢٠- م. ن، ص١٤٩.

٢١- المبدأ الحواري، ص٨٢.

٢٢- محمد اديوان، مشكلة التناص، مجلة الأقلام، العدد ٤-٥-٦، نيسان-مارس-حزيران/١٩٩٥.



شعرية التشخيص

في المشروع السيرذاتي لمحمد شكري

محمد الداهي *

تمهيد:

يعنى بالشعرية تحديد قوانين وسمات فئة من النصوص. واتسع مجالها لتستوعب أبحاثا تسعى إلى ضبط كيفية تتشخص قضية محددة في أعمال كاتب أو في أعمال كتاب تجمعهم قواسم مشتركة. ومن بين القضايا التي استأثرت باهتمام الباحثين في هذا المجال، نذكر أساسا: شعرية المجهول، وشعرية البوح، وشعرية التلفظ، وشعرية اليومي أو المبتذل، وشعرية الموت، وشعرية التشخيص.

حيل التشخيص إلى العلاقة الملتبسة بين الواقع الملموس وبين ما يؤول إليه الأمر من أدلة وصور تعجز عن تحديد الموصوف على حاله، «والتغلغل إلى أعماق ما لا يوصف، أو تشخيص «المرعب» الذي لا تطاوله الكلمات»[1]. وتولدت عن هذا الالتباس مفاهيم (على نحو التشخيص، والتشخيص المضاد، والتشخيص الذاتي..) تبرز ألاعيب الكتابة في تمويه الواقع وتزييف حقائقه، وتتعامل مع النص الإبداعي ليس بوصفه «انعكاسا» للواقع أو «ترجمة» أمينة لحياة صاحبه، وإنما بكونه تشخيصا مغايرا لعناصر الكون، وتعبيرا عما تستضمره الذات من أحلام أو تطلعات محبطة، وحقائق ملتبسة وغامضة.

نوظف مفهوم التشخيص لبيان ملاءمته في تجديد الشكل، وفي تبني استراتيجية المعيش أو التمرد عليها، وفي استجلاء الموقف من الإيديولوجية السيرذاتية.

---

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

● اللوحة للفنان / الأمين ساسي / تونس.

١- تجديد شكل الكتابة عن الذات:

أصدر محمد شكري ثلاثة أعمال سيرذاتية تتضافر فيما بينها لرصد تجربة الذات في مواجهة صروف الدهر وتقلبات الحياة، ، وإبراز المجهودات التي بذلتها لاستكشاف مجاهل الكينونة، وإعطاء معنى للوجود، والتخلص من براثن الجهل والفقر المدقع، ومواكبة إحساساتها ومواقفها واستيهاماتها في فترات متعاقبة من زهرة العمر.

وقد تبين من خلال الاحتمالات الحكائية للخبز الحافي وتصريحات محمد شكري (٢) بأنه يمثل الجزء الأول من مشروع سيرذاتي متواصل . ومع ذلك لم يعلن عنه بوصفه ميثاقا للقراءة إلا بعد أن أصدر العمل الأخير، إذ أثبت في غرة غلافه بأنه يمثل الجزء الثالث من سيرته الذاتية الروائية. وهكذا يعتبر امتدادا للعملين السابقين عليه. وإن ظهرت هذه الأجزاء في فترات متفاوتة (١٩٨٢-١٩٩٢-٢٠٠٠)، فهي تؤرخ لذات واحدة رغم تباين المغامرات والمواقف، وتنكب على الموضوعات المقدسة لدى محمد شكري (الجنس، الخمر، كراهية الأب، زيارة المقابر). واللافت للنظر أن هذا التفاوت الزمني انعكس على وتيرة المشروع السيرذاتي وأدائه، وأثر في شكله وطريقة استثمار المادة الحكائية وعرضها.

وهكذا اتخذ الجزء الأول صبغة قصة ترصد هجرة أسرة شكري من الريف إلى طنجة هروبا من المجاعة وبحثا عن «الخبز الكثير». لم تجد ما كانت تحلم به، فخاب ظنها. وهذا ما حفز الطفل محمد على اقتحام عالم الكبار لاهثا وراء «الطمأنينة المفتقدة» ومتوسلا بحيل الأمان والنجاة والبقاء. امتهن حرفا وضيعة (نادل، خادم، بائع الجرائد، بائع الخضر، ماسح الأحذية، حمال، مهرب.) في مختلف المدن التي قضى بها قسطا من حياته (طنجة، تطوان، وهران) إشفاقا على والدته التي كانت تبيع الخضر لسد رمق العيش، وخوفا من الأب القاسي والفظ الذي يجبره على العمل للاستفادة من أجرته في إشباع نزواته الشخصية. إن ترعرع الطفل في لجة الحياة وصخبها مكنه من اكتشاف التناقضات الاجتماعية، ومن فرض وجوده في مجتمع مهمش يحكمه منطق القوة والغلبة، ومن إيقاظ شهواته المغفية للتلصص على مفاتن الجسد الأنثوي وتضاريسه وممارسة الجنس. كان للرسالة الوصية التي كتبها له حسن الزيلاشي أثر كبير على حياة شكري، إذ ستسعفه على التسجيل بمدرسة المعتمد بن عباد في العرائش رغم كبر سنه (كان -حينئذ-يبلغ من العمر عشرين سنة)، وتحفزه على تعلم الكتابة والقراءة الذين يمثلان بالنسبة له هوسا لا مثيل له، وتورطه في شرك المؤسسة الاجتماعية.

أما الجزء الثاني فهو جماع من المحكيات المتشذرة التي تعرض العينات السير ذاتية (autobiographèmes) بتقتير وتكثيف، وبسخرية وإيحاء أحيانا، وتقيم قطيعة بين حياة الصعلكة والتشرد والقذارة وبين حياة التحصيل والتعليم والأناقة، وبين هامش المؤسسة الاجتماعية وطقوسها وقوانينها المتواضع عليها. تضيء كل شذرة جوانب معينة داخل المحكي-الإطار، وترصد التحولات التي طرأت على حياة شكري لتحقيق طموحاته وانتزاع الاعتراف به كعنصر فاعل في المجتمع، وتكشف عن مجاهيل الذات وهواجسها وأسئلتها المقلقة . وبما أن محمد شكري ركز على مساره التعليمي والعاطفي، فقد أعطى نظرة عن الجو التربوي والثقافي الذي كان سائدا في المؤسسات التعليمية، وأبرز طبيعة الكتب التي كانت تستهويه، وكشف عن استيهاماته ونزواته التي تبين علاقته الملتبسة بالمرأة.

ويتكون الجزء الثالث من بورتريهات لشخوص اقتسم معها الكاتب تجارب حياته بطنجة (فاطي الساقية بحانة غرناطة، عبد الهادي الذي عاد مبتور اليدين من الحرب الهند-الصينية ، بابا دادي صاحب مطعم وحانة بطنجة، ماجدولينا المنيعة التي تحتفظ بمجدها في ممارسة الجنس مع الأجانب، والتي لم تستسلم لنزوات السارد إلا بعد أن بدأ جسدها يترهل

نتيجة كبر سنها[٣]، حمادي القمار الذي يقامر لإرضاء غروره ولذته في الربح، فريد الذي يأتي مرة كل شهر إلى حانة نيجريسكو لصرف جزء من حوالته على من يؤنسه في وحدته ويصغي إلى أحاديثه الرتيبة، منصف المتخصص في نقل ونشر أخيار الموتى، فيرونيك التي قضى معها السارد أياما جميلة ثم قرر -كعادته مع النساء- إيقاف مغامرته معها [٤]).

ويخصص محمد شكري الفصل الأخير من سيرته الذاتية لاستكشاف ملامح وجهه الذي يجسد «أحلامه السحرية»، ولمحاورته في مختلف تقلباته وانفعالاته عبر الفصول والأزمنة، وللكشف عن أسرار «الصنعة الإبداعية». وفي هذا العمل يبرز حذق محمد شكري في إضفاء طابع التخييل على تجربته الشخصية، وترك أحلامه تصنع عالمها دون قيد أو مراقبة، والمواءمة بين الذاتي والموضوعي، وبين الحلم واليقظة، وإثارة أسئلة نقدية عن «الكتابة عن الذات» وحول المفهوم التقليدي للسيرة الذاتية. «سيبقى مني رمزي وليس حياتي»، «الصراحة المطلقة إعدام لكل احتمال للتوافق»، «عندما أعترف بصريح ما أعرفه عن الأشخاص وصريحة ما أعرفه عن الأشياء أكون قد خلقت عدوا لا أعرف متى يثأر مني ولو في الوهم»، «الصراحة ليست دائما أم الحقيقة. ما يشدني إلى واقع ما هي الفكرة المبهجة التي أكونها عنه والغواية التي يستطيع أن يواجهني بها» ص١٥٣.

٢-إستراتيجية المعيش ونقيضها:

يحتفي الجزء الأول والثاني بـ «المعيش». ومما جعل دائرة القراء تتسع هو اعتقادهم بأنهما يمثلان «نسختين مطابقتين لما عاشه الكاتب»، و«يقدمان انطباعا عن الحياة»[٥]، وبأن «علاقة النص بما يصدع به هي علاقة المشابهة، وليست علاقة الإنتاج»[٦]. وتتبنى «استراتجية المعيش» في الجزأين معا على ما يلي:

ا- «لا يكتب محمد شكري بقوة عن تجربة حقيقية، وإنما يكتب بالقوة التي تمنحه له التجربة الحقيقية» [٧]. وهي تجربة مثيرة وغنية وفريدة وقاسية عرف صاحبها كيف يشخصها بـ «البراءة الأدبية»، وكيف يخرج من مختلف أطوارها منتصرا ومتحديا ومتشبثا بحب الحياة. إن سيرة شكري لا تقدم عبرة أو قدوة للتسنن بها، وإنما تعرض تجربة استثنائية تغري قراء من شرائح مختلفة لقراءتها من أجل الاستمتاع بمغامرات السارد وهو يكد لإثبات ذاتــه «وسط قوانين يحكمها منطق القوة واللذة وبريق المال» [٨].

ب-يضطر محمد شكري في بعض الصفحات إلى وضع هوامش لشرح بعض المفردات، واستدراك بعض الأحداث، والتعليق على واقعة معينة، والتعريف بشخصية أو مكان ما. وأحيانا يفتح أقواسا لشرح مفردة قد يجد القارئ العادي صعوبة في فهمها. ويتوخى من هذا الصنيع تذليل المعجم القاعدي لتوسيع دائرة القراء، وضمان تداول مشروعه السيرذاتي ومقروئيته.

ج-يحكي محمد شكري سيرته الذاتية بلغة بسيطة مستمدة من الصياغة الشفهية، ومن رواسم و قوالب الكلام اليومي. «ولا يعنى بالكلام اليومي ما هو «مشترك» و«فظ»، بل هو استعمال خاص لأنظمة الشفرات الثقافية على مستوى سيرورة التواصل. فالنص الذي يحتفي بالكلام اليومي ينزع -بواسطة الوسائل الخطابية المشغلة-إلى التحدث كالجمهور، والاستجابة إلى حاجاته المستضمرة، وملاءمة أفق انتظاره على الوجه الأحسن»[٩]. يستمد الكلام اليومي حركيته داخل الجزأين من تفتيت اللغة الواحدة والآمرة، وتجميع الرطانات المهنية والأساليب التعبيرية في نسق أدبي منسجم، وهتك حجاب المحظورات والمحرمات، وإضفاء الشرعية على ملفوظات الفئات المهمشة (المومسات، الحمالون، مهربو المخدرات، العاطلون، بائعو الخضر) وتوظيفها في سياقات جديدة مع الحفاظ على أصالتها الأسلوبية وعيناتها الإيديولوجية.

تخلى محمد شكري في العمل الأخير عن «إستراتيجية المعيش» ليتبنى «إستراتيجية التشخيص المضاد» l'anti-représentation . وهكذا لم يتعامل مع

السيرة الذاتية بوصفها «تشخيصا للواقع» أو «منافسة للحالة المدنية» أو «وساطة بين القارئ والحياة الحقيقية»(١٠)، وإنما بكونها «أدبا للإنتاج» noitcudorp al ed eruteréttil، و«بناء وإبداعا للنصي» (١١) noitaér ud textuel يمكن أن نجمل تجليات التشخيص المضاد فيما يلي:

أ- يتخذ محمد شكري في مقاطع حكائية مسافة إزاء ذاته لمعاينتها وتفحصها من خلال وجوه تعرف عليها بحانات طنجة . ويتعامل معها كمرايا(١٢) لحرف استيهاماته وأحلامه وإحساساته ومواقفه. ونظرا لتداخل الواقعي بالتخييلي، وتشابك الذاتي بالموضوعي فإن هذه الوجوه تبدو كما لو كانت شبيهة بشخوص الأحلام التي «تملك مفاتيح حياتنا السرية»(١٣).

ب-يبدو في العمل الأخير نضج شكري في التشخيص الأدبي للواقع، وللمة خيوط الصنعة الحكائية التي تتشخص بعض معالمها في الاقتصاد في اللغة والحكاية والمراهنة على دور المتلقي في ملء البياضات والفرجات، وفي إضفاء التخييل على الوقائع المعيشة إلى حد الالتباس ، وفي وضع الكتابة نفسها موضع تساؤل وتأمل وبناء عوض التضحية بها في محاولة إعادة إنتاج الواقع. ورغم تحقق طفرات في حياة شكري، فإنه يظل على ما هو عليه، محافظا على «معدن شخصيته». وهذه سمة جوهرية تميز نموذجا من الأعمال التخييلية التي تجهل الصيرورة وتطور الإنسان(وضمنها طبعا الرواية الشطارية).

ج- يخلف الجزء الثالث أثر الإبهام effte tiugibma'dé في القارئ. ومرد ذلك إلى «الشك الذي يساوره في تحديد موقع السارد بالنظر إلى ما يحكيه»(١٤). ويتجلى ذلك الأثر على المستوى التلفظي والمستوى الحكائي.

فعلى المستوى التلفظي، نجم عن مزاوجة الكاتب بين الكتابة عن الذات والكتابة عن الآخرين فقدان ضمير المتكلم لسلطته وهيمنته، وانحسار دائرته داخل الحكي.

وعلى المستوى الحكائي يتداخل التخييلي والحقيقي، والحلم واليقظة، ويمتزج الحكي الاستعادي بتأويلية اليومي ومشاغله وبإرهاصات المستقبل.

٣-تزييف الواقع :

يعتبر محمد شكري من دعاة الإيديولوجية السيرذاتية، تتبناها فئة من الكتاب رغم تباين تصوراتهم حول طبيعة العلاقة التي تربط المتكلم بخطابه. وإن اختلف الكتاب في التعامل مع الإيديولوجية السيرذاتية، فهم يتفقون على عدم اعتبار «محكي الحياة» نسخة مكرورة من الواقع. ويمكن أن نستشف موقف محمد شكري من الإيديولوجية السيرذاتية انطلاقا من النص الموازي والنص الواصف.

١-على مستوى النص الموازي: جنس محمد شكري كل جزء من الأجزاء الثلاثة بالتعيين الجنسي الذي يراه ملائما. جنس الجزء الأول والجزء الثالث ضمن السيرة الذاتية الروائية، وأدرج الجزء الثالث ضمن خانة الرواية. إن الميثاق السيرذاتي ليس وصفة جاهزة يتلقاها القارئ بسلبية وسذاجة، بل يشغل معارفه ومؤهلاته الذهنية لقبول ما يراه مناسبا ويرفض ما يجانب الحقيقة. ويمكن أن نقدم التبريرات الآتية للتعيينات الجنسية المثبتة في أغلفة الأجزاء الثلاثة:

أ-يحترس محمد شكري من تصدير أعماله بالسيرة الذاتية فحسب خشية أن يكون لها مفعول سلبي لدى المتلقين المفترضين. فهي تقترن في مخيلة شريحة واسعة من الناس بالجنس الديمقراطي البسيط الذي لا يكترث بالتخييل وبألاعيب الكتابة.

ب-يتعذر على الذاكرة استرجاع ما وقع بحذافيره وعلى حاله. فهي تنسى أحداثا وتقصي أخرى(١٥)، وتنظر إلى الأشياء الماضية بمنظور جديد، وتلونها بتلوينات دلالية وانفعالية تلائم تجدد الظروف وتغيرها. وهذا ما يجعل السيرة الذاتية مجافية

للحقيقة. وفي هذا الصدد كان جوته محقا – كما قال موروا– حين سمى سيرته «لشعر والحقيقة» إشارة منه إلى أن حياة كل فرد إنما هي مزيج من الحقيقة والخيال»(١٦). وهذا ما أكدته سيمون دي بوفوار في نهاية كتابها مذكرات فتاة رصينة بقولها: «هذه الحكاية الرائعة حكاية حياتي الماضية، كلما أمعنت في روايتها لنفسي ازدادت زيفا»(١٧). ومن ثمة يتبين أن تركيز محمد شكري على الجانب الروائي إنما قصد به إبراز وهم الحقيقة والصدق وزيفهما في الكتابة السير الذاتية.

ج–قد ينبني التمييز بين السيرة الذاتية والرواية على أساس معايير ملتبسة، على نحو التخييل واللاتخييل، الحقيقة والكذب، الذاتي والموضوعي، الشهادة التاريخية والشهادة الإنسانية، العميق و السطحي، والمتعدد والمبسط. إذا كانت السيرة الذاتية تتضمن أحداثا خيالية، فان الرواية– بدورها– تتوفر على عيينات سيرذاتية. وهناك من يرى أن الرواية لها القدرة على تشخيص الحقيقة أكثر من السيرة الذاتية، وذلك بحكم أنها متحررة من سلطان الرقابة، وغير محترسة من إيذاء أشخاص من لحم ودم. وهكذا يعتبر فرنسوا مورياك «أن التخييل هو وحده الذي لا يكذب، إنه يشق بابا سريا في حياة إنسان ما، تلج منه روحه المجهولة في منأى عن المراقبة»(١٨)، ويسير أندريه جيد في المنحى نفسه بقوله «حان الوقت لأصدع أخيرا بالحقيقة لكن ذلك لا يمكن إلا في عمل تخييلي»(١٩).

٢–على مستوى النص الواصف: تتخلل المشروع السيرذاتي نصوص نقدية واصفة تجلي موقف شكري مما يكتبه، وتبين وعيه بدور الكتابة في تشخيص المادة الحكائية.

ا– أشار في الصفحة ١١٨ من الجزء الثاني أنه يكتب فصولا من سيرته الذاتية عام التسعين. ولما شاهد المستشرق الياباني نوتاهارا (إبان إعداده ترجمة الخبز الحافي) الصهريج، علق عليه بأنه لم يظهر جميلا على النحو الذي وصفه به محمد شكري في الجزء الأول من مشروعه السيرذاتي. ورد عليه شكري بقوله: «هذه هي مهمة الفن: أن نجمل الحياة حتى في أقبح صورها. إن هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلا فلا بد لي من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل. ثم أنني كنت بعيدا عنه «منيا» (الصفحة نفسها).

ب– يحاول محمد شكري إزاحة الغيوم عن الطفولة المستعادة لعله يدرك بعضا من أسرارها وذكرياتها الهاربة، ويعترف بصعوبة استرجاع مواصفات القرية التي ترعرع في كنفها وسحنات الشخصيات التي تعرف عليها بعد أن استحال كل شيء إلى أشباح، بما في ذلك صورته.س وإذا كنت اليوم أعتز بأن أكون شاهدا على طفولتي وطفولة أمثالي فلأنني أحاول، في معظم كتاباتي، أن أستجلي الملبد فيها؛ إذ كل حياة إنسان لها غيومها، بعضها ينقشع وبعضها يبقى في السديم. كذلك هي كل طفولة. إن قرية طفولتي لم يعد لها وجود حتى في ذاكرتي: شاشة مشوشة، تتشبح عليها صورتي وصور الآخرين والأشكال التي لا شكل لها... لا يمكن معرفة كل شيء عما يمكن أن تؤثر به طفولة الكاتب على كتاباته! فهو يكتب طفولته من خلال رجولته ونضجه. إنه يحوم حولها؛ لأن كل طفولة هي رهينة برجولتها. و«الطفل لا يفهمه إلا الطفل»(٢٠).

نكتفي بهذين المقطعين الحكائيين اللذين يبينان أن محمد شكري–وإن استغنى عن ذكر الرواية– فقد ظل وفيا لتصوره المضمن في النصوص الموازية. إن الروائي مضمن في كتابته بدعوى أن الصدق في السيرة الذاتية قضية زائفة و«محاولة لا أمراً محققا»(٢١). ومن الحوائل التي تحول دون تحقق الصدق في السيرة الذاتية يذكر محمد شكري أساسا مسألتين:

ا–ينجم عن النسيان الطبيعي استحضار أحداث على حالها، أو تذكر ما عشناه في الطفولة أو وصف

سحنات شخوص تلاشت وبهتت مع مر الزمن. ليس قصد الكاتب التدليل على ما عاشه فعلا كما لو كان يكتب محضرا أو وثيقة. يعرف محدودية الذاكرة في استحضار تجارب الحياة وملء ثقوبها وبياضاتها، ويعي بأنه مهما طاوعته اللغة فليس بمقدورها نسخ الواقع. فما توخاه محمد شكري من وصف الصهريج هو إضفاء مسحة من الجمال عليه، واسترجاع الانطباع الجميل الذي خلفه في نفسه لما كان طفلا. ونظرا للمسافة الزمنية التي تفصله عنه، فقد نسي كثيرا من مواصفاته أو ربما مزجها ولقحها بمواصفات أشياء أخرى. وفي عملية الهدم والبناء، يندرج الصهريج في علاقات وسياقات جديدة، مما يكسبه كينونة خاصة وحركية مغايرة داخل حياة الحكاية. وهو ما يضفي التخييل على «محكي الحياة».

ب-لا نذكر من عهود الطفولة إلا النزر القليل. فلا يمكن أن يتحدث عن الطفل فينا إلا الطفل الذي كناه. أما من تعمقت الهوة بينه وبين طفولته، فسيجد نفسه أمام فرجات يصعب عليه ملؤها إن هو لم يستعن بوالديه أو شهود عيان أو بوثائق. ومع ذلك فإن من يستحضرها سيتصرف فيها خدمة لمآربه، سيغيب حقائق ويزيف أخرى حسب ما تمليه عليه مصلحته. وهكذا ينبغي لكل كاتب للسيرة الذاتية «أن يعترف إن عاجلا أو آجلا بعجزه عن التعبير عن الحقيقة»(٢٢).

وبما أنها مزيفة ونسبية، فهي تبرر تداخل الروائي والسيرذاتي، وتؤكد - حسب تعبير فليب فابرو uaerepaV- بأن السيرة الذاتية تطفح بالاستيهامات، وليست ملزمة قطعا بنقل الأحداث بدقة أو بقول الحقيقة المطلقة. وهذا ما يميزها عن المذكرات والاعترافات. «تترك السيرة الذاتية مجالا واسعا للاستيهام. ومن يكتبها ليس ملزما قطعا بأن يكون دقيقا في نقل الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة على نحو الاعترافات»(٢٣).

مما تقدم نخلص إلى ما يلي:

١-تبنى محمد شكري إستراتيجية المعيش لإبراز استثنائية الأحداث التي عاشها والمغامرات التي اضطلع بها، ثم تمرد عليها بتجريب كتابة ملتبسة تضفي التخييل على تجاربه الشخصية، ويمتحن فيها قدراته على نحت لغة يتوسل بها اكتشاف مجاهيل ذاته وتقويض الميثاق السيرذاتي (الصدق، الأمانة، المطابقة، الإحالة..).

٢- يعد محمد شكري من أنصار الإيديولوجية السيرذاتية الذين ينسِّبون الحقيقة، ويعترفون بعجز اللغة عن تشخيص الواقع، ويراهنون على دور الذاكرة والكتابة في تحوير الواقع وصوغ أسئلة جديدة لإعادة النظر في العلاقة بالماضي والتاريخ والمجتمع و الإنسان.■

هوامش

١ - محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٣.

٢ - يقول محمد شكري: «لقد كتبت الجزء الأول من سيرتي الذاتية في زمن مبكر لبعض الأسباب:
- لم أكتبها بالمفهوم التقليدي المتسلسل تاريخيا الذي غالبا ما تكون له علاقة بالنتاج الأدبي الذاتي والموضوعي.
- أعتبرها سيرة ذاتية روائية..س ، محمد شكري، «مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية»،الآداب، عدد خاص عن الرواية العربية الجديدة، ١٩٨٠، العدد ٢-٣-ص١١١.
ويثبت الملاحظة نفسها في الخبز الحافي : «مثل هذه الصفحات عن سيرتي الذاتية، كتبتها منذ عشر سنوات ونشرت ترجمتها بالإنجليزية والفرنسية والاسبانية قبل أن تعرف طريقها إلى القراء في شكلها الأصلي العربي» ص٤، ثم في «زمن الأخطاء» «ما زلت أمارس هذه العادة حتى اليوم. بعض كتاباتي- منها الجزء الأول من سيرتي الذاتية: الخبز الحافي- وهذه التي أكتبها اليوم، كتبت فصولا منها في المقابر اليهودية، والنصرانية، والإسلامية» ص٤٢.

٣ - لم يلح السارد على ممارسة الجنس معها إلا شوقا إلى ذلك اليوم الذي رفضته فيه . زأما الآن فلا أطمح إلا إلى دفء حنيني يذكرني بذلك اليوم الذي كنت فيه وحيدا أو أردت الليلة أن أعانق جسدا بحب أو مجرد دفء ولمسات وهمسات و وجود جسد لصق جسد حتى أشعر بوجودي» وجوه ،ص ٧٣.

٤- «فيرونك، عودي إلى أمك ودراستك. عودي إلى نفسك أو إلى ما شئت بعيدا عني ولم نعد نتراءى أو نتهاتف أو نتراسل. لا أعلم اليوم أهي حية أم ميتة» وجوه ص١٤٥.

٥- -Lejeune (ph)Je est un autre liautobiographie de la litterature aux medias, Sueuil,1980,p206.

٦- -ibid p 205.

٧- -ibid p 209.

٨- محمد برادة، «الخبز الحافي : سيرة لقراء الذوات المغيبة»، أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، ط١ ,١٩٩٦، ص٨٩.

٩- ترجمنا Trivialité بالكلام اليومي تبعا للسياقات التي أطرتها في الكتاب أسفله. وهي تحيل إلى الكلام الشفهي والمعتاد والروسم والإجماع. وتقترن بمصطلحات غير ملائمة، على نحو: «الأدب الشعبي» و«العبر أدبية»، و«الأدب الجماهيري». وتجنبنا ترجمتها بالمبتذل والسوقي لتضمنهما معاني قدحية.
Pierre Van Den Heuvel , Parole Mot Silence Pour une poétique de l'énonciation, Librairie José Corti, 1985, p55.

١٠- كان محمد شكري واعيا بهذا الاختيار ومفروضا عليه لاستبعاد فكرة الانتحار والتخلص نسبيا من الندوب التي تركتها في نفسيته التربية التي تلقاها، ولمواكبة المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع المغربي. وفي هذا الصدد يقول شكري : «إن ما كتبته في هذه السيرة أعتبره وثيقة اجتماعية، وليس أدبا عن مرحلة معينة آثارها السيئة ما زالت تنخر مجتمعنا»، الآدب، م. «ا ص١١١.» السر يكمن في أن الخبز الحافي كتب أصلا ضد الأدب. لو لم أكتبه لأصبت بالجنون أو لانتحرت. كنت خارجا للتو من حياة صعبة. دعارة، تهريب ومخدرات. ثم الندوب التي خلفتها في نفسي التربية السيئة التي تلقيتها من والدي الذي كان يضربني أنا واخوتي. «الخبز الحافي» كان علاجا لي. به استعدت توازني النفسي»، «خليل طنجة ومؤرخ متاهاتها يحلم يقتل أسطورة الخبز الحافي»، زوايا، العدد ٤-٥، ٢٠٠٣، حوار أجراه ياسين عدنان، ص/ص١٨-١٣.

١١- أخذنا العبارات الموضوعة بين المزدوجات من كتاب: J.P.Goldenstein, Pour lire le roman, Deboeck-Duculot,1989,pp18,20.

١٢- يصدر محمد شكري الفصل الأخير بهذا الملفوظ «لم تكن لدينا مرآة في الدار، لأن لا أحد منا كان يريد أن يرى وجهه فيها» وجوه ص ١٤٧. يتبين من هذا الملفوظ أن شكري يستغني عن المرآة ربما لأنها لا تظهر إلا الملامح الظاهرة. في حين هو يريد أن يرى ما تخفيه ذاته من أحلام واستيهامات. وهذا لايتأتي إلا باتخاذ وسائط أخرى على نحو الوجوه.

١٣- وجوه، ص١٥٦.

١٤- Lejeune (ph) , Le pacte autobiographique, Seuil ,1975,p166.

١٥- يقول برليوز : «لن أقول إلا ما يحلو لي أن أقول». وتقول سيمون دي بوفوار «سوف أتعمد إهمال الحديث عن أشياء كثيرة».
جورج ماي ، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج،١٩٩٢، ص٩٥.

١٦- إحسان عباس، فن السيرة ، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، ط٥ ,١٩٨١، ص١١٤.

١٧- جورج ماي، السيرة الذاتية، م.سا ص٩٤.

١٨- -Lejeune (ph), Le pacte autobiohraphique, op, cit p41.

١٩- -Ibid p42.

٢٠- وجوه، م.سا ص-ص١٤٨-١٤٩.

٢١- إحسان عباس، فن السيرة، م.سا ١١٣.

٢٢- جورج ماي، السيرة الذاتية، م.سا ص٩٣.

٢٣- Lejeune (ph), Moi aussi ,Seuil 1980,p18-19.

إدراك المكان في الرواية النسوية العربية

الحدود والسدود بين «العام» المحظور و«الخاص» المرصود

نازك الأعرجي *

يتمثل المكان، في الوظيفة التي اختصّ بها كلٌ من الجنسين في العقد الاجتماعي، كما ترى «جوليا كريستيفا».

وكل إنسان يستعمل المكان ويدركه بتمثّل خاص للثقافة السائدة والموروثة التي تحدّد ارتياد الأمكنة بحسب تقسيمها للناس كفئات أو طبقات في الزمان المحدّد.

وكما يرى زادوارد هالس في كتابه زالبعد اللامرئيس فإن نظرة الفرد إلى المكان ترتبط ارتباطاً وثيقاً إلى ذاته، وباتصاله الحميمي بمحيطه.

فالشارع مكان عام، أي رجولي، ينطلق فيه الرجال لصنع الحياة العامة. أما المرأة فليس لها حق في الشارع. بل يتحدّد وجودها في البيت، وإذا ما وجدت في المكان العام مغليها أن تعلن قبولها بألاّ تكون مرئية. أي أن تتحجّب.

ويقبل المجتمع على مضض وجود نساء تدفعهن الحاجة إلى العمل والتكسّب في المكان العام. ولكن، إن لم تكن المرأة كذلك فلا بّد أن يغني تجوالها خارج بيتها إنها واحدة من اثنتين: عاهرة أو مجنونة.

وطبيعي أن الحدود الموضوعة تُجسّد غالباً توزيعاً غير عادل للسلطة يربط ما بين مجموعة وأخرى في إطار علاقة تراتبية.

أما خروج ملايين النساء إلى العمل فلم يؤثر مستوى أقلّ التأثير في حدّة وصلابة هذه الحدود. ففي النهاية لا يُحتسب وجود المرأة في المكان العام إلآمؤقتاً وعابراً وباعتباره نشازاً يأتي به الخطأ ويعيده إلى موافقة، الصواب الذي جّربه الجمع واتقاه قانوناً لوجوده.

إن أبلغ تعبير عن الصفة المؤقتة لوجود المرأة في المجال العام، إدراكها الجمعي ذاته. فالمرآة العاملة- في الغالب- تعتبر تركها لعملها وقعودها في البيت تتويجاً لمرحلة في حياتها. فإذا ما هبطت عليها ثروة- أو تزوجت من رجل ميسور، أو تحسّنت أوضاع عائلها فإنها ستجّد إن في الطبيعي أن تترك عملها فتوفر على نفسها مشقّة الكدح «البهدلة» في الشوارع وأماكن العمل. أي في المكان الذكوري.

وحين يقال إن البيت هو زجنة المرأةس فهذا لا يهدف- فقط- إلى صرف أطماعها عن التطلع إلى الخارج. بل لأن البيت صندوق أسرار المرأة، حيث يمكنها فيه أن تصنع ما تشاء من عوالم تعويضاً عن المكان العام الذي لا يعرف الأسرار، بل وتحيط وجود المرأة فيه الشكوك والريبة.

في البيت لا أحد يسأل المرأة عما تفكر فيه أو تتخيله أو تصنعه. أما في الخارج فالكل يملك الحق

* ناقدة من العراق.

فيها. فهناك من ينظر، من يلاحق، من يجسّ، من يختبر. والكل يجّرب التجاوز والتعدي، ومنهم من يهجم ويغتصب، ومنهم من قد يقتل.

المرأة في البيت مصانة مقابل التزامها وظيفتها، والمكان المحدد لممارسة هذه الوظيفة. أما في الشارع فهي تلقي بنفسها في شبكة معقدة من الافتراضات الساعية لإدراك معني وجودها خارج مكانها. وكلها افتراضات تنتقص في قيمتها ولا تعبأ بالمستجدات والطارئان من القوانين والثورات والانقلابات والكوارث التي لا تلبث أن تسحب تأثيراتها غير تاركة إلاّ القليل الضئيل من الأثر والتأثير على الجمع الكلي.

أما النخبة فأنها تسير ضد التيار وتبعث بالحدود وتواجه الافتراضات أو تتجاهلها وتتحمل مسؤولية اختلافها عن الجمع الكلي، والجمع الأنثوي فيه.

ولكن.

هل يكفي الاختلاف من أجل إدراك مالا يمكن إدراكه إلاّ جميعاً، إلا إرثّوياً؟

وحين لا يكفي الاختلاف. كيف سندرك النخبة الأنثوية الحدود ما بين الخاص والعام في المكان؟

- هل تدعيه؟
- هل تطرحه بصفة واقعية معاشة ومجّربة؟
- هل تطرحه بصفة فوق واقعية، استبصارية؟
- أم تحتال على معضلات الإدراك بالتجاهل والاستغناء عن حضور المكان، وتالياً الزمان؟

× × ×

لا يدرك المكان العام إدراكاً سليماً لدى الكاتبات إلاّ بصفة تسجيلية ومنسوبة بوضوح إلى الذات المُنتجة للخطاب. كما في السيرة الذاتية والمذكرات، حيث يصعب تعميم صوت الرواية ليعّبر عن خبرة نسوية جمعية مدركة و موروثة لجمع النساء في محيط إنتاج الخطاب.

ونعني ب «تعميم الخطاب» إمكان ارتياد أي أنثى لها في الجمع الذي تنتمي إليه الكاتبة. والأهم إدراك أي أنثي لهذه التجربة باعتبارها إرثاً متداولاً يحمل إمكانيات تحققه ويجّددها.

إلى جانب السيرة والمذكرات وشبه السيرة، تعنى الروايات النسوية العربية، التاريخية منها وشبه التاريخية بمستويات إدراك المكان الخاص والمكان العام. لكن هذا الإدراك منقول عن الواقع المعاش أو المدّون، شأنه شأن الوقائع والأحداث والأزياء...الخ.

وهذا لا يعني أن بطلات الروايات النسوية العربية لا يرتدن المكان العام/ الذكوري، فهنّ- في الغالب- متعلمات وعاملات، وبعضهن ذوات مهن مرموقة أو مواهب متميزة، ما لم يكنّ نماذج دالّة على بيئاتهن، كأن يكنّ ريفيّات أو بدويات...الخ.

لكن المكان العام في الرواية النسوية العربية يظل عنصراً غير مدرك، على وجه الإجمال.

إما لأنه يستعصى على الإدراك بسبب ضمور الدور المقترن به.

أو لأن إدراكه يستعصي على التمثّل، تجنّباً لتبعات الإفصاح عن خبرة الكاتبة الشخصية، سواء بصفتها جزءً من النخبة الاجتماعية، أو بصفتها أنثى.

في رواية «جسد ومدينة» للمغربيةززهور وكَرّامز تشتهي البطلة السير تحت المطر ذات مساء. وسرعان ما يتحول توقها البريء البسيط إلى معركة زتنازع مواقعس حي تلتقي في الشارع بمن يذكرها بحدود حقها في التحرك في المكان. ففي المساء، وبخاصة تحت المطر، حيث يُفرض بالناس «الأبرياء» أن يمكثوا في بيوتهم، تصبح امرأة وحيدة في الشارع لكل رجل ولائي رجل، ولا يحقّ لها الدفاع عن نفسها حتى وإن مدّ الرجل يده إلى مؤخرتها!

تقول البطلة: «خفت أن يضربني» لذا تشتمه وتهرب. أما هو فيردّ عليها كصاحب حق، إذ يبصق باتجاهها.

وصحيح أن «أمل» بطلة رواية زالحصارس للبحرينية «فوزية رشيد» كانت تجوب الشوارع وتلتقي بالرجال الغرباء وتزور خطيبها في السجن. لكنها في الواقع لم تكن امرأة واقعية، بل وسيلة فنية بنائية. فهي في المكان العام لكي تكشف عن الحقائق والوقائع كما يكشف الضوء ما تخفيه العتمة.

ولو كان سجن المرأة سياسياً أمراً جديراً بالتقدير لعمدت الكاتبة إلى وضع بطلتها في السجن وإطلاق خطيبها لكي يرتاد- بدلالة ذكورته- الميادين اللائقة: ميادين التمرد والتحدّي

غير أن وجود الخطيب في السجن أشّد ضرورة لكشف عن خطورة الدور الذكوري في الكفاح، أكثر منه في الخارج عن اضطرا بات يمكن لوجود الأنثى أن يرصده ويسجله.

ولو كان «الخارج» أهم من السجن لبطل الرواية لا نطلق الخطيب في ميادين التحدي، ولا لتفت إلى خطيبته ليلزمها البيت ويقول لها ما قال المناضل القيادي اللبناني لزوجته في رواية «بستان أسود» للبنانية «هاديا سعيد». فقد قال لها أمراً محذّراً: «ابقي في البيت ولا علاقة لك بالمكاتب ولا باللجان.س

وقد يقول لها ما قاله إخوة «سمر» في رواية «باب الساحة» للفلسطينية «سحر خليفة»: «نحن خمسة. كل واحد فينا بعشرة. إحنا اللي ندافع ونقاوم وأنت تعيرينا سكوتك وبتقعدى حيلك وترتاحي».

ولا تبدو «يارا» في رواية «بستان أسود» خارج جدرانها إلاّ وهي محمية. بزوجها، ثم بدورها كأرملة شهيد، ثم بحبيبها. ورغم أنها تنطلق في النهاية خارج العلاقة، متحررة من تبعيتها لحبيبها، إلاّ أنها في الواقع تظل حتى النهاية تأمل في أن يتراجع عن قراره زهوس إنهاء علاقتهما.

و«منيس بطلة رواية زشتاء مهجور» للبنانية زرينية حابكس ليس لديها أوهام حول المكان خارج عزلتها.فهي نادراً ما تفتح شبابيك بيتها. وعلى الرغم من أنها عاملة وأم وصديقة جيدة، لكنها لا تبدو في الرواية إلاّ في عزلة ووحدة.

ولا تبدو خارجه إلاّ مسرعة باتجاهه. حتى ليبدو الخارج، ليس فقط ممّراً نحو الداخل، وإنما مسوّغ للبقاء فيه.

وبطلة رواية «فوضى الحواس» للجزائرية «أحلام مستغانمي» تكمن في مستقرّها، ثم تقرّر التجربة التي اجتيازها من أجل كتابها الذي تؤلفه، فتذهب إلى حيث تجد التجربة و «تنقرها» كما ينفر الطير الحبّة، ثم تعود إلى مكمنها لتهضم صيدها وتتمثله، أما من أجل رحلة أبعد من المدينة التي تعيش فيها، فلا بّد أن تكون بصحبة حارس.

وحتى الفتاة المتحررة في رواية «نخب الحياة» للتونسية «آمال مختار» فأنها بعد رحلة حرية صاخبة في السفر وحيدة دون مخططات ولا رفيق ولا مال، تعود إلى البيت عودة الضال التائب المدرك لفداحة الخسارة، حيث تكتشف أن الحرية لا يمكن أن تكون كاملة، كما تقول.

وما الذي أحرزته «سراب» بطلة رواية «البدد» للفلسطينية «نعمة خالد» إذا ما عزلنا حركتها الحقيقية عما أحاطتها بها الكاتبة من ضجيج وفرط انفعال؟ لقد انتقلت من حماية رجل «خطيب منذ الطفولة» إلى عهدة رجل آخر «خاطب قيّم يفرض نفسه».

وكم بدت حركتها بين النادي الثقافي والمعمل زائفة وتنتمي إلى عهد مضى ولا عودة له. عهد الثورة المسلحة التي زلزلت الجدران والحدود، قبل أن تعود لتنبي بأشدّ مما كانت عليه. وإلاّ، كما استعّدت «سراب» حاملة الماجستير في الكيمياء والمناضلة والرسامة، إلى القبول بعرض نفسها على زدابةس لتثبت أنها ما تزال عذراء وأنها لم تكن تهمس في موسكو «على حل شعرها»!

و «نادية» بطلة رواية «امرأة الفصول الخمسة» للفلسطينية «ليلى الأطرش» تنتفض على مسعى زوجها لتجنبها وتستخدم أسلحته القذرة فتبتزّه ونكدّس ثروتها الخاصة، حتى تعثر على طريقها في العمل المستقلّ. ولكن، بمساعدة امرأة أجنبية وبعيداً عن البلد الخليجي حيث تعيش، في لندن وباريس حيث تتحرّر من إلزامات الحدود ما بين الأنثوي والذكوري في الأمكنة والأدوار.

إن البعد والابتعاد عن المكان العام/ الشخصيّ، يظل من أهم العوامل المساعدة لارتياد المكان العام بتخفيف تقدمه الغربة دائماً للمعابرين والطارئين. إن

«عائشة» بطلة رواية «عين المرأة» للفلسطينية زليانا يدرس تكتشف بعد عملها في المدرسة الملحقة بالكنيسة على مشارف مخيم تل الزعتر، تكتشف أن خلاصها من مصير المخيمّ وأهل المخيمّ، ومن أفراد أسرتها الذين لا توارب في الإعراب عن نفورها منهم واشمئزازها من الانتماء إليهم، هذا الخلاص لا يتحقّق إلاّ بالانتماء إلى الجانب الآخر حيث ستتعلم وتعمل وتمتلك قياد نفسها ومصيرها. تقول عائشة: زالأخت ماري! لو أنها كانت أهلها وأراحتها من هذا العذاب.س

و «يارا» في «بستان أسود» لهاديا سعيد لم ترتد المكان العام، لأن ارتيادها له يعيب زوجها ويجعل رفاقه يتندرون عليه ويتهامسون بأن زوجته تتحكم به.

وفقط بعد استشهاد زوجها وتدمير المكان العام/ الشخصي، وانتقال الجمع الثوري إلى مكانات عامة/ آخريّة، خرجت يارا وارتادت الأماكن العامة. ولكن ليس بصفتها الشخصية، بل بصفتها أرملة الشهيد.

وفي رواية «حبل السرّة» للعراقية «سميرة المانع» تجد «عفاف» في المكان العام/ الآخرين، في موسكو، عوناً كبيراً لاتخاذ قرار الانفصال عن زوجها، المناضل الأناني الإتكالي. فهناك تتحرّر من تأثيرات البيئة الاجتماعية الحارسة لمعاييرها، وتمتلك سلطة اتخاذ قرار الانفصال، ومنه تنطلق لاستكمال تحصيلها الدراسي والاستقلال بعملها وحياتها.

و «هد» بطلة رواية زالولعس للعراقية «عالية ممدوح» كانت تجد نفسها مع زوجها: زغير مؤكدة أمامك. من سلالة الشعوب الضعيفة المنهكة.س كما تقول. لذا تتخّذ في فترة مبكرة من حياتها الزوجية قرار الرحيل إلى بيروت للدراسة. ومن هناك تكتب لزوجها: «تريدني ألاّ أتزحزح عنك. كلا. سأتخذ مساراً آخر».

وكما يبدو من مآل البطلة فإنها قد حققت ذاتها بعيداً عن مكانها العام/ الشخصي.

أما الكاتبة العمانية «بدرية الشحيّ» فأنها ترسل «زهرة» بطلة روايتها «الطواف حيث الجمر» من قريتها الصغيرة في الجبل إلى سواحل أفريقيا لتحوّلها من راعية وابنة أسرة مزارعة إلى سيدة أعمال. ولماذا؟ هرباً من زواج تراه غير متكافئ. وما ذخيرتها؟ أنوثتها وذهب عرسها الذي تدفعه إلى أحد المهربين ثمناً لرحلتها.

وكانت ستحقق ذاتها لولا اضطرا بات سياسية في البلد الأفريقي تجردها من مزرعتها وتؤلب عليها عمالها المحليين.

و «كاميليا» إحدى بطلات رواية زباء مثل بيت، مثل بيروتز للبنانية زأميمة حميدان يونسس تحقق ذاتاً غير متوقعة لها بعد هجرتها إلى لندن.ولو أنها بقيت في بيروت لظّلت مجرد فتاة جامحة شهوانية مندفعة.ففي لندن، حيث يمكن لهذه الصفات أن تتشذّب وتوضع في مسارات إيجابية استطاعت كاميليا إدراك أهداف غير التحدّي المجاني.

وفي رواية زوصف البلبلس للمصرية زسلوى بكرس تكتشف البطلة في ذاتها امرأة أخرى، ولكن، في مكان عام/ أخرى.

ففي وقت قصير جداً، هو عبارة عن أيام رحلة سياحية، تتعرّف على شاب يعمل غرسوناً في الفندق الذي تقيم فيه ويقعان في الحب ويتفقان على الزواج.

و «هاجر» الأرملة الموظفة المتحفظة، أم الشباب الطيب المقبل على الزواج، تذهل وهي ترى زهاجرس الشابة العاشقة المعشوقة الجميلة الرشيقة المتهورة تنبعث تحت وهج حب شاب في عمر ابنها، يَصّر على الزواج ولا شيء غير الزواج ويقدم تبريراً كأنها يكاد يجعل لقاء هما أسطورة من أساطير العشق.

ولو لم تكن «هاجر» بعيدة عن مكانها العام/ الشخصي لاعتبرت الأمر كله كابوساً مريحاً.

و«سراب» في زالبدوس كانت قد ارتادت المكان العام على أتمّ وجه في موسكو فحققّت ذاتها كفنانة تشكيلية ومناضلة وطالبة وعاشقة.أما حين أرادت ارتياد المكان العام في المخيم بعد عودتها فلم تشفع لها منجزاتها، فتعامل كأنني متمردة ناشز وتُلزم مكانها، فتدرك استحالة استغنائها عن كفالة الذكر لكي

دراسات في الجذوسة

تتحرك ما بين المكانين العام والخاص فتوافق على الزواج من رجل لا يحمل إلاّ كل صفة سلبية ولا ميزه له سوى أنه متقنفذ في المخيم، حيث سيمكنها من خلال نفوذه التحايل على محدودية قدرتها على تحقيق ذاتها.

أما «فاطم» الطفلة البدوية، بطلة رواية «الخباء» للمصرية زميرال الطحاويس فتدرك بفطرتها الفرق ما بين الإناث المخدّرات في منزل أسرتها، والإناث الهامشيان المسكون عن ارتيادهن المكان العام: الخادمات والراعيات فتعشق اقتفاء خطواتهن. ويقودها عشقها إلى الأحلام الضارية التي توصلها إلى العرق وعتبات الجنون.

وتحقق فاطم جانباً من ذاتها ما أن تبتعد قليلاً عن مكانها الخاص وترتاد المكان العام المفتوح بتأثير امتلاك الأجانب لمعاييره.

فحين تتولى امرأة أجنبية زالمدامز رعايتها تجعل تبدع في سرد الحكايات وإتقان اللغات. لكنها، إذ لم تبتعد بما يكفي عن تأثير معايير بيئتها، فإنها تظل تراوح ما بين الحدود. حتى إذا ما عادت إلى منزل أسرتها فإنها تنهار وتصاب بلوثة. فكأن ارتيادها للمكان الذكوري لم يكن سوى حلم أو حكاية.

كذلك، فإن الإطرابات والحروب والثورات تخلخل الحدود ما بين المكانين: العام الذكوري والخاص الأنثوي، وإن لفترة محدودة تعود زالحالةس مهما طالت لتركت قوانينها وتنقاد إلى قوانين الحياة.

تُحسّ زكاميلياس في رواية زباء مثل بيت، مثل بيروتز بالتغيير القوي والسريع الذي أحدثه الحرب في الحياة وعلى الحدود ما بين المكانين العام والخاص، فتقول: «صرنا نمتلك المكان بعد ما كنّا ضيوفاً عليه».

و «مهى» البطلة الأخرى في الرواية نفسها تنجح في الإفلات في شبكة أشدّ صلابة. فتتمكن، في ظل الحرب وتعقيدات التنقل بين المناطق من أن تنتزع حقها في السكن في بيروت بعيداً عن بيت الأسرة، وبالتالي، العيش مع حبيبها دون زواج «في انتظار موافقة والدته» وأن ظلت تدعي أنها تعيش مع صديقة لها.

فالحرب- اللبنانية هنا- فتحت إمكانات واسعة لارتياد المرأة المكان العام: عمل سياسي، عمل تطوعي، هجرة، تهجير، هرب، لجوء...الخ.

لكن الحرب إذ طالت واستقّرت، أفقدت زمهيس صفة «الرفيقة» مثلاً. مضار المسلحون يصفونها بأنها «حرمة».

كذلك تلتقي زكاميلياس من يقرأ تحررها باللغة الوحيدة التي تقدمها هندسة المكان وتقنين حركة المرأة ما بين الحدود، فما هو مقاتل شرس يستولى عليها ويجعل منها زكحظيةس ويحتجزها في شقته.

وفي رواية زباب الساحةس لسحر خليفة تُخرج الانتفاضة زالأوليس النساء من البيوت: يتظاهرن، يعتصمن، يساندن الرجال، يبتكرن وسائلهن في المقاومة.

وتخرج «سمر» لتجرى استبياناً حول دور المرأة في حياة النساء، وتصل بها اندفاعها حدود بيت «نزهة». وهي عاهرة ابنة عاهرة تُقتل أمها للاشتباه بصلتها بالاسرئيلين. ولا تنثني سمر عن قرارها إشراك زنزهةس بالاستبيان، أليست امرأة كسائر النساء؟ بل أنها، بعد أحاديث مطوّلة مع نزهة تتأثر بمأساة حياتها وتشفق عليها وتعلن تضامنها معها: «نحن أخوات»! تقول لها.

لكن سمر تلقى عقاباً صارماً على تأخرها خارج المنزل. يضربها أخوها حتى يتركها حطاماً. ولا ينبري أحد من إخوتها الآخرين أو أمها إلى نجدتها. حتى ليبدو كل ما صنعته مع نساء الحارة من بطولات مجرد صورة ممزقة للأحلام.

وحين تحب «سمر» ويدفعها الحب إلى الحلم بمشاركة حبيبها رحيله إلى الجبال للالتحاق بالثوار، يردعها رفيقه ردعاً صارماً: «ممنوع البنات».

وفي رواية «البدو» تقتضى «سراب» تراث الثورة الفلسطينية المسلحة في لبنان، وهي تحسب أنها تعود إلى المخيم الذي خرجت فيه الفتيات للمشاركة في

العمل التنظيمي والتطوعي، وربما المسلح. لكنها تدفع ثمن أوهامها وتكتشف بالمعاناة حقيقة تحلّل ذلك التراث وجميع آثاره.

أما «سهاد» بطلة رواية «القهر» للعراقية «سهيلة داود سلمان» فلم يُتح لها أن تجرب التحقق خارج المكان الأنثوي الخاص، فطريقتها ما بين البيت ومكان عملها كأنما يجري في نفق تحت الأرض. والحرب «العراقية الإيرانية» رغم طولها لم تزحزح الحدود ما بين المكانين. وحين تلوح لها فرصة الزواج من قريب لها يعيش في الخارج، ينطفئ الأمل، إذ تنشب حرب أخرى جديدة ويُعلن عن منع السفر «إلى إشعار آخر».

إن ارتياد بطلات الروايات النسوية العربية للمكان العام، ارتياد ارتدادي يكاد ينحصر في الانتفاع من المكان العام بصفته وسيلة للانتقال من المكان الخاص الأنثوي إلى أماكن توطأ المجتمع على اعتبارها أماكن «شبه أنثوية» وإن كانت تجمع الذكور والإناث وهي أماكن العمل والدراسة. حتى لتبدو الشوارع في بعض الروايات كالأنفاق ما بين أماكن الأحداث، لا توصف جغرافياً ولا يوصف تأثيرهما في الأحداث ولا في الذات ولا العلاقات. ولا يتم الشعور بها بوصفها جزء من تاريخ وذاكرة.

على ذلك فإن بطلات الروايات النسوية العربية يتجهن دائماً إلى البيوت، بيوتهن أو بيوت أخرى، محميات بذكور يصاحبوهن. أو تتجه حركتهن خارج المنازل باتجاه ذكور. وإلاّ فالبطلة تسج في فضاء مجرد من ملامح المكان، وأحياناً الزمان أيضاً. مكان غير موجود بذاته، وإنما مصنوع من أجل قيمة الرواية.

وقد تدفع الكاتبة بطلتها بشيء من التصميم لارتياد المكان العام بقصد التأثير فيه واحتلال مكانها الخاص. عندما نجد البطلة تسلك سلوك الذكور وتسعى نحو أهداف «ذكورية» في تعبير عن الاحتفاء بالأنوثة المتجاوزة لقدرها وحيّزها المفروض والمقرر لها في المكان.

وسوف نرى بالمقابل، وكلما اتخذت الكاتبة بطلاً رجلاً لروايتها فإنه يُحرم من إدراك المكان العام وسلك فيه سلوك الأنثى سعياً نحو المكان الأنثوي، حيث سيعجز عن أن يكون ذكراً سوياً.■

هوامش

١- جوليا كريستيفا: زمن النساء. مجلة «ألف» العدد ١٩/ الجامعة الأمريكية بالقاهرة.
٢- ٣- انظر: الجنس كهندسة اجتماعية: فاطمة المرينس/ المركز الثقافي العربي ط ٢ ١٩٩٦.
٣- جسد ومدينة: زهو كَرام. منشورات الغني/ المغرب ط١ ١٩٩٦.
٤- الحصار: فوزية رشيد. دار سينا ط١ ١٩٩٣.
٥- بستان أسود: هاديا سعيد. المؤسسة العربية للدراسات.ط١/ ١٩٩٦.
٦- باب الساحة: سحر خليفة. دار الآداب ط١/ ١٩٩٠.
٧- شتاء مهجور: رينية حايك. المركز الثقافي العربي ط١/ ١٩٩٦.
٨- فوضى الحواس: أحلام مستغنامي. دار الآداب ط٣/ ١٩٩٨.
٩- نخب الحياة: آمال مختار. دار الآداب ط١/ ١٩٩٣.
١٠- البدد: نعمة خالد.دار الحوار. ط١/ ١٩٩٩.
١١- امرأة الفصول الخمسة: ليلى الأطرش. المؤسسة العربية للدراسات ط١/ ١٩٩٠.
١٢- عين المرآة: ليانا بدر. دار توبقال ط١/ ١٩٩١.
١٣- حبل السّرة: سميرة المانع. دار الاغتراب الأدبي ط١/١٩٩٠.
١٤- الولع: عالية ممدوح. دار الآدابط١/ ١٩٩٥.
١٥- الطواف حيث الجمر: بدرية الشحي. المؤسسة العربية للدراسات ط١/١٩٩٩.
١٦- باء مثل بيت، مثل بيروت: إيمان حميدان يونس. دار المسار ط١/ ١٩٩٧.
١٧- وصف البلبل: سلوى بكر. دار سينا ط١/ ١٩٩٣.
١٨- الخباء: ميرال الطحاوي. دار شرقيات ط١/ ١٩٩٦.
١٩- القهر: سهيلة داود سلمان. دار الصباح ط١/ ١٩٩٤.

رقيم الطوفان

حسين رحيم *

وقف قبالته بطوله الذي تجاوز الثلاثين ذراعًا ورأسه الكبيرة ووجهه الدائري، الوسيم وجبين عريضة على عينين قد تكحلتا بعمق وشعر أزرق طويل مفروق على الجانبين قد خضب خصلات منه بالحنّاء تكسّر نازلاً حتى خمسة أذرع ولحية مستطيلة سوداء لامعة ومقصوصة بعناية، مزينة بقطع اللازورد المقدس والعقيق والزمرد. وثوب طويل ذي أهداب، وشال أخضر بحاشية مذهبة ملقىً على كتفه اليسرى، أمّا اليمنى فمكشوفة تمامًا، في قدميه نعلان ضخمان من جلد جاموس بشرائط تلتف على ساقيه. صاح، فامتلأ الجو برائحة العنبر:

– كو – أيّي .. يا «شملو – م» هيئ ألواحك الطينية واجعلها ناعمة ورطبة، هيئ أقلامك من قصب البردي وأبرها جيدًا. من بين أسنان الخوف التي أطبقت على لسانه خرج السؤال:

– من أنت أيها السيد العظيم؟؟. جاءه الرد بذاك الصوت الذي زاده هلعًا واندهاشًا فتعبق الجو برائحة العنبر:

– أنا (زيوسدرا) أبن شروباك الملك أبن أوبار – توتو..جئتك من المكان الذي تستيقظ الشمس فيه..من أرض العطور والأرز والزاج والعنبر..من دلمون الخالدة..لقد اختارك السيد الهواء والأجواء والرياح والعواصف وصاحب القدر وراعي الملوك والأباطرة «انليل»، فتهيأ من الآن تهيأ..تهيأ..وضع كفه على رأس كو-أيي فأصبحت كثمرة برتقالة في كفه....استيقظ على عجل، تناول كسرة خبز وخرج إلى مشغله.. سيصرف جميع التجار وكل من اتفق معه على المبادلات التجارية والأختام الأسطوانية، ثم عجل خطاه وذهب إلى معبد «أنليل» وقدم طقوس العبادة والشكر، ثم عاد..اغلق على نفسه الباب..وضع اللوح الطيني أمامه، امسك بالقصبة وحفر الرأس المدبب في الطين الطري الناعم «حينو-إيلو-أويلم»..حين الآلهة مثل البشر، كانوا.

تعامدت الشمس على الأرض وكانت صمت حكيم بانتظار اللحظة، وعندها فقط انبجس من آفاق الجهات الأربع غيم رمادي اخذ يصعد ويصعد مضيقًا دائرة إشعاع الشمس، ولونه يزداد كمدًا وهو يتقدم دائرًا حول نفسه كجزة كبش عملاق حتى أصبح بلون القهوة الناضجة وغطى قرص الشمس وكان كبطن امرأة حبلى بمياه الآلهة اخذ ينزل وينزل حتى لامس أسطح منازل «شروباك»، وكان الناس، رجالاً ونساءً وأطفالا هناك يلمسون الغيم الداكن فيبدو تحت أصابعهم كالصوف المندى..فيبتسمون لهذه الأعجوبة وهم لا يعلمون ما سيحصل..ومن كان خارجاً يصل على المدينة. كان «زيوسدرا» على سفينته «ماكَوركَور» – منقذة الحياة – ينظر إلى «شروباك» ويحزن. عرف أن

* قاص من العراق.

الموعد قد حان فأسلم دفة السفينة إلى الملاح زبوزور – آموريس ودخل الغرفة وعندئذ جيء بالقبر والزفت وسدت الفتحات والمزاغل وكان «أدد» قد بدأ يرعد في داخل الغيمة التي تحولت إلى اللون الأمغر، فجأة مزق نصلاً من ضوء أزرق حاد الغيمة الكامدة من الأفق إلى الأفق وحزها كرغيف خبز. لقد كان مخلب «زو» طائر الصاعقة وسارق ألواح القدر من أنليل، انشطر الغيم وظهرت السماء الرائقة لكن عاد والتحم مجددًا.

ومن هناك.. من وراء البوابة السابعة للعالم السفلي.. مسكن الايكيكي، حيث يقبع هناك كل ذي رهبة وجبروت استيقظت ريح الجنون تململت وتمطت ثم انطلقت مأمورة بغضب «أنليل» على ذوي الرؤوس السود الذي ارقه صخبهم وضجيجهم، وبأمر من «ايرش كَيكَال» فتحت أفواه المقابر وأطلقت زفيرها «الهابي» رماد الموت الذي دار دورتين ثم ترسب على الرؤوس أولئك أبناء «ماما إنّانا العظيمة» فانعقف خوفهم واستكانوا منتظرين، خرجت ريح الجنوب يسبقها عويل طويل طويل وحزين غطى أرض سومر كلها ثم اندفع بقوة ألف ألف إعصار نحو الشمال، الشمال كله، مالت أشجار النخيل حتى قبّل سعفها وجه الأرض ثم قلعت من جذورها وطارت آخذةً معها كل شجر مثمر، ثم سمع الناس المأخوذون بعصف الريح المدمر ثغاءً ورغاءً وخوارًا وهديرًا يأتيها من أعلى، فنظروا بعين مرعوبة إلى أعلاهم كان جمع من ثيران وجواميس وخنازير وحُمُرٍ وحشية يطير فوق رؤوسهم متقلبًا ومتطوحًا باتجاه الشمال.. الشمال كله ثم سحبت ريح الجنوب كل ما على الأرض من رقم طينيه وأوانٍ فخارية ونحاسية وخوذ من ذهب وتيجان مرصعه بالياقوت وصولجانات ملكية ومحاريث وأختام أسطوانية وكهنة برؤوس حمر، وشارات ملكية وقيثارات ومعابد ومزارات مقدسة آخذةً إياها معها باتجاه الشمال كل الشمال..فقط وحدهم ذوو الرؤوس السود من بقي ولم تأخذه الريح وذلك كي يشهد الآتي من الساعات والأيام.

وكانت شواهد الحضارة تطير وتطير وتطير..حتى حطت على سفح جبل (نيسير) بسلام.

توقف لحظة..توقف (كو – أيي / الناسخ الصغير الذي وهبه (زيوسدرا) (اتراخاسيس) الواسع في الحكمة فضيلة تدوين الطوفان، وها هو قد أنهى الرقيم الأول وذَيَّلَهُ:

كُتبَ في اليوم الحادي والعشرين من شهر نيسان في السنة التي صنع فيها الملك زآمي – صادوقاس تمثالاً لنفسه «يمثله» حاملاً جديًا على صدره وأن تمثاله.....منتصرًا.

اتكأ كو – آيا على كرسيه من قصب البردي وتناول جرعة كبيرة من كوز فخاري، صعد الدم إلى رأسه فأنتشى بفعل النبيذ من كروم زاشنوناس وابتسم واضعًا يديه الملوثتين بالطين خلف رأسه:

– سأصبح كاتب الملك .. سأصبح كاتب الملك..ورنت ضحكته في الغرفة الطينية. ثم حمل الرقيم الندى ووضعه في باحة الدار. عاد وهيأ اللوح الثاني وكتب:

السطر ٤١٧

حتى أن الآلهة ذعروا لهول الطوفان
فأخذوا يتراجعون إلى خلف حتى وصلوا
سماء الآلة زآنوس فاستكانوا هناك
وكأنهم كلابةٌ رابضة بمحاذاة الجدار

وانزل الموكل بالشرور والغضب مطر الهلاك في الليل.... وأعلن زآياس عن فتح الساعة المائية وملئها وكذلك مزلاج البحر وعارضته. لقد حلت الليلة السابعة وأعلن عن مجيء الطوفان، أقتلع الآله «ايراكال» دعائم السد للمياه السفلي وانطلق الآله «ننورتا» ليجعل المياه تطغى فوق السدود ورفع «الانوناكي» المشاعل في عتمة ذلك النهار وفتحت «ايرش كَيكَال» «جنزير» العالم السفلي عندها فار تنور الماء من أفواه المقابر وارتفع بطنا دجلة والفرات.

ثم نزلت أول قطرة من ذاك الغيم فكانت بحجم كف فلاح من أرض «لكَش» وأعقبها انهمار مروع للمطر

الذي اصبح أعمدة بلورية توصل الأرض بالغيم «القهوائي».. وارتفع الماء.. ارتفع حتى غطى أربعين ذراعًا من «الماكَوركَور» فتململت وكان طول ضلعها «١٢٠» ذراعًا بطوابقه السبعة الحاوية على بذرة كل المخلوقات الحية.

يا جدار استمع إليّ

يا جدار القصب انتبه إلى كلماتي

هدم بيتك وابن سفينة

انبذ المال وأنقذ النفس

وضع كو – آيا القصبة جانبًا واتكأ على ظهر الكرسي اغلق عينه اليمنى ونظر باليسرى بعيدًا..بعيدًا إلى حيث يقرأ الملك – آمي – صادوقا – ما دونه وبعد يتغير كل شيء سيترك «الايدوبا» ويرتفع عن مرتبة «الشملو» ولن يعطي دروسًا لصبيان في تعلم اللغة السومرية والكتابة المسمارية..ابتسم، فجأة قفز من مكانه كطائر الكركي خارجًا إلى الباحة الأمامية لداره، لقد عاش يتيمًا تحت رعاية كهنة معبد «أنليل»، فأبوه كان محاربًا في جند الملك وقتل في الحرب مع (الكوتيين) على (شروباك) وأمه رمته في المعبد وهربت مع عشيقها إلى «آشور» وتعلم الكتابة المسمارية بعد أن أدخلوه (الايدوبا) على نفقة المعبد واختص بعدها في تدوين المبادلات التجارية وعمل الأختام الأسطوانية والرقي والتعاويذ على الرغم من امتلاء ذاكرته بطيسٍ من كلام ميّتٍ رغبته باتجاه الترانيم والمراثي وتدوين الحوادث لكن لم يدر في باله ولو لحظة أن ينال حظوة آلهية كهذه وفتح عيناه على اتساعها وتوهجتا أيمكن أن أكون المختار من قبل الآلهة للتدوين على أولئك العظام (ايتانا) الرجل الذي صعد إلى السماء والذي رسخ كل البلدان والذي..لم ينجب ولدًا. وانيمركار ولوكَال نبدا في كفاحهما مع (اراتا) و(دوموزي) ملك أول شعيرة زواج مقدس..الآلة المتوفى وكلكامش الباحث عن الخلود وصديقة انكيدو ولوكَال أنيموندو ملك الجهات الأربع، الذي شيد جميع المعابد العظيمة واخضع بلاد جبل الأرز وعيلان ومرخاشي..هذا ما يريده.. استدار وقد بدأ النبيذ المعتق يعمل في رأسه نظر إلى غرفته كمن يريد إزاحة شيء ثقيل عن رأسه، دخل.. كانت الرقم المجففة والمفخوره والألواح التعليمية مرصوفه على أرفف خشبية بالإضافة إلى أنواع أخرى كروية وقرصيه ومجسمة وهرمية وبأشكال آدمية وحيوانية مدون عليها نصوص سحرية وتعويذية والمسامير الفخارية لاحجار أسس المعابد والمواشير الفخارية المكعبة..أمسك أول لوح طيني ورماه خارجًا واخذ جرعة أخرى من النبيذ، وتناول رقيمًا قرصيًا ورماه فتكسر وهكذا كانت الرقم والألواح تخرج طائرة من الغرفة وصوت كو – أيي يرتل تشكراته للآلهة حتى فرغ منها. خرج إلى الباحة وطفق يرقص ويغني ويضحك صائحًا:

–أنا – كو – أيي – ننكَرسو قلب الفضة..أشكركم جميعًا..شكرًا لك يا أنليل يا عظيم الآلهة وملك البلاد جميعًا. وأنت يا نابو، كانت الآلهة المتمكنة «ويانيدابا» كاتبة الجميع وزوجك «خاني» سيد الرقيم المختوم وآله الكتابة.

وشكرًا لك يا «زيوسدراس اتراخاسي» الواسع الحكمة الذي احبك أنليل وزوجته ننليل وابنها سن «القمر» على إنقاذك الحياة من الطوفان وضموك إلى مجلسهم فعشت رغيدًا خالدًا في «دلمون» العظيمة أرض النداوة حيث لا جوع ولا مرض ولا عطش ولا كبر.. شكرًا.. شكرًا..... ها ها ها ها.. واخذ يرقص ويرقص.. ويرقص حتى سقط على الأرض ونام.

تشابك الجميع، ريح الجنوب العظيمة، المطر الغليظ، فوران الماء من العالم السفلي وارتفع الماء..ارتفع مغطيًا المنخفضات والمرتفعات والبيوت والزقورات والمعابد و«التومال» حتى وصل قمم الجبال التي تبعد عن شروباك مسيرة شهر فأصبحت (أرض سومر) سطحًا مستويًا واحدًا يبدأ ملاصقًا لقمم الجبال وينتهي عند حافة الخليج بعمق مئات الأذرع. وكانت (الماكَوركَور) تتطوح من موج بارتفاع مئتي ذراع بالطافيات عليها من جثث للبشر والحيوانات والعربات التي بدت كبثور سود على جسد الطوفان الأسمر تظهر

وتختفي. وزيوسدرا مستكين في غرفته مكسور القلب يتقيأ المرارات.. وكانت سبعة نهارات وسبع ليالٍ انحرف فيها مسار التواريخ ليبدأ من نقطة الطوفان وتغير وجه الحضارة بكل الروايات سومرية وبابلية وآشورية وهندية وفارسية..سبع غطى فيها الطوفان أرض السواد..وماكَوركَور – الفلك السومرية تسير صاعدة نحو الشمال الشمال كله وهي تحمل كل الكائنات..نواة البدايات وبذرة الحضارات دائمًا، حتى وصلت سقف العراق عندها مدّ جبل «نيسير» ذراعه وقبض عليها.. الجد الأكبر «ليرة مكَرون» ذلك الشيخ الإسماعيلي العتيق.. بقي «نيسير» قابضًا على السفينة ستة أيام، في اليوم السابع فتح «زيوسدرا» كوة فيها فأدخل «اوتو» حزمة من ضوئه على وجهة، عندها خرج وسجد وبكى. ثم أطلق الحمامة لكنها عادت وأطلق السنونو لكنه عاد ثم أخرج الغراب وأطلقة فأكل وحام ونعق ولم يعد.. وعرف أن جلدة الأرض بانت.. فخرج من السفينة بعد أربعة عشر يومًا من دخولها، وسكب الماء المقدس على قمة الجبل ونصب سبعة قدور بعد أن كوم تحته القصب وخشب الأرز والأس فَشَمَّ الآلهة الرائحة.

فتهافتو كالذباب فوق القربان
وبعد أن أكلوا القربان
وقفت الآلهة (ننتو) لتوجه إليهم الاتهام

وكانت لحظة ندم صبغ أرواح الآلهة بالحزن فانكمشت خجلى / جائعة / حزينة وهي تشاهد الجثث الطافيات على حافات الأنهر والأهوار كالفراشات و«الاكلاك»* أو صغار الأسماك المتعفن وكانت «ننتو» عشتار، سيدة الجهات الأربع قد أفردت شعرها الأزرق وهي تولول كالثكول.

وآ أسفاه لقد تحولت تلك الأيام
إلى طين
لأنني نطقت بالشر في مجلس الآلهة

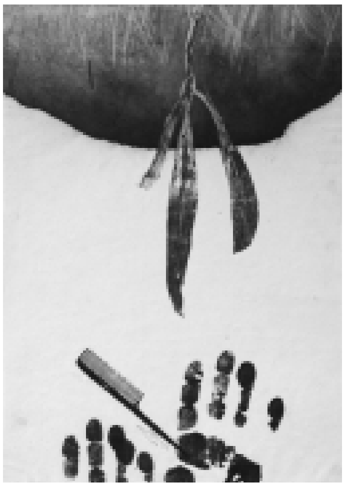
لقد بدأ كو – أبي بالرقيم الثالث.. لقد أصبحت ذاكرته ساعة رملية عليه أن يسابقها بالتدوين لآخر الوصايا بلغها الآلة أنليل إلى آلهة النسل والخصب «ننتو» لمنع تكاثر البشر.

ليكن صنف ثالث بين الناس
ليكن بين الناس نسوة تلد ونسوة لا تلد
ليكن بين الناس شيطانة «باشيشتو»
خاطفة الأطفال من أحضان الأمهات
ثم اجعلي من النسوة محرمات وبهذا تتوقف الولادات

وأنهى كو – ابي الرقيم الثالث وذيّلة بأسمه – الناسخ الصغير..وانتظر

رقيم المؤلف
أذهب يا كو – أبي أذهب
أيها النقي – ننكرسو / قلب الفضة
عسى أن تحظى بمقابلة الملك آمي – صادوقا
عسى أن يقرأ تدوينك.. إنه يقرأك
عسى أن يفهمك
عسى أن يرفعك من «شملو–م» إلى كاتب الملك
أيها القلب النقي
عسى أن يصدق رؤياك – رؤيتك
و..عسى أيها الشاعر الذي
أُمليَ عليه خرابًا لم يره
عسى .. أن تبقى شاعرًا■

❖ اكلاك: مفردها كلك شكل دائري لقارب يستعمل للنقل المائي.



اللـولـب

قصة يابانية

بانانا يوشيموتو

ترجمة: غادة جاويش *

أكسب عيشي من الكتابة، لكنني في ذلك اليوم كنت أعاني من آثار الشراب المزعجة فلم أقم بعمل يُذكر طوال فترة ما بعد الظهر. كان يُفترض بي أن أؤدي عملاً مستعجلاً، أنهي التعليق على مجموعة صور فوتوغرافية لفنانة كنت قد عرفتُها الا أن الدوار في رأسي جعلني غير مهتم بأمواج المحيط المتلاطمة في صورها.

أحب التعاون مع فنانين تعجبني أعمالهم، لكن أحياناً يراودني شعور في منتهى الغرابة، كأن كل منا يختلس النظر إلى دماغ الآخر قائلاً له: مرحباً، هل تتذكر الوعد الذي قطعناه؟

في ذلك اليوم لم أكن قد وعدتُ أحداً بشيء. أو، على الأقل، كنت أتصرف كما لو أنني لم أقطع وعداً لأحد، مكتفياً بالاستلقاء على السرير ومراقبة سماء الخريف الزرقاء الصافية، بدت بمنتهى الصفاء إلى درجة أنني شعرت بالخديعة. من الباب المجاور أمكنني سماع فتاة صغيرة تتعلم العزف على الكمان. الصوت جعل عيناي تدمعان. فبينما كانت تسحب قوسها على الأوتار، كانت النغمات المنتشرة في السماء الزرقاء تملأ رأسي. وكلما أخطأت في عزف النغمات وازداد الصوت سوءاً، كلما كان أكثر انسجاماً مع ظلال الأزرق المشرق الذي استطعت رؤيته حتى بعد أن أغلقت عيني.

---

* كاتبة قصة ومترجمة من سوريا.

● اللوحة للفنان / يحيى الشيخ / العراق.

وبينما كنت أستمع، كانت صورة السماء الزرقاء تتلاشى تدريجياً كي تحل محلها صورة أهداب صديقة لي. عندما تخونها الكلمات، تغلق عينيها وتقول متلعثمة: «آه.. أنت تعرف». أستطيع وقتها أن أرى حافة أهدابها الحالكة السواد تحت أجفانها التي كالأهلة البيضاء، وأُدرِكُ مزيجاً من القلق والهدوء على جبينها ذي الخطوط البسيطة.

أشعر أنني أستطيع الوصول إلى حقيقة شخصيتها من خلال ذلك التعبير.

دائماً تتعبني لحظات الفهم المعمّق تلك، أشعر كأن قلبي سيتوقف عن الخفقان. لأنني بمجرد أن أعرف الكثير عن امرأة، تفشل علاقتي معها.

وفيما يتعلق بتلك الصديقة على وجه الخصوص، فإنني تنبهت لذلك من الطريقة التي تغلق بها عينيها بينما تبحث عن الكلمة المناسبة. وأخيراً (في الحقيقة حوالي ثانية أو أكثر) تفتح عينيها على اتساعهما وتعود مرة أخرى شخصية واضحة وعادية، تقول أشياء من مثل: زالفهم شيء رائعس. هل يوجد وضوح أكثر من هذا؟ أفكر. لكنني لا أعتبر ذلك عيباً فيها، بل إنني أعتبر بساطتها ميزة عظيمة، وآسف لأنني أفتقد إلى ميزات مشابهة.

اتصلت في ذلك اليوم وقالت أنها تود رؤيتي. وافقت، لكنني شعرت بالقلق. أعرف أن شيئاً ما يدور في رأسها، فربما ستعبر عنه هذه الليلة.

على الهاتف قالت: «سأكون في مكاننا المفضل في التاسعة مساءً». تذكرت أن المكان الذي اختارته يغلق في الثامنة. دائماً كانت تلعب بعقلي. اتصلتُ لأعتذر فذكّرني جهاز الرد في هاتفها، وبكل لطافة، بعدم إمكانية العثور عليها في أي مكان. لا أعرف أين تكون خارج أوقات عملها، لذا لا خيار أمامي سوى النهوض من السرير والذهب لمقابلتها.

لم يكن هناك كائن حي واحد في الشوارع المظلمة، ماعدا رياح الخريف. كنت أصطدم بذلك الفراغ في كل زاوية مقمرة ألتفت إليها. كان الزمن يتباطأ إلى درجة مؤلمة، لكن الرياح الباردة نظّفت دماغي من الأفكار التي لا هدف لها.

كان المقهى مغلقاً عندما وصلتُ. ولم تكن صديقتي في المكان. هو في الحقيقة متجر صغير لبيع البضائع المستوردة، واجهته الأمامية تشغلها عدة طاولات حيث يمكن الجلوس وتناول الشراب. أحب أماكن كهذه توصل إحداها إلى الأخرى فتنمحي الحدود فيما بينها. الليل والنهار، عصير الفاكهة في الآنية والأشياء التي يبيعونها في المخزن بالقرب من طاولات الكافتيريا. كذلك حبي لها. كانت مثل قمر مسائي ضوءه الأبيض تبتلعه تدرجات الأزرق السماوي الشاحب.

قررت أن أذهب لأرى فيما إذا كانت تنتظر بجانب السلم المؤدي إلى المخزن. لكنها لم تكن هناك. عند ذلك سمعت صوتها يناديني، قادماً من بعيد كأنها تتكلم من فوق الغيوم. نظرت فوجدتها واقفة وراء واجهة المقهى-المتجر، والظلمة تغمر المقاعد البيضاء والطاولات من ورائها. ابتسمت وأشارت إلي كي ألحق بها. تسلّقت الدرجات فوجدتها تسند الباب الزجاجي الثقيل كي يبقى مفتوحاً من أجلي.

«كيف دخلتِ؟» سألتها.

«المديرة أعارتني المفتاح».

قادتني إلى الداخل وكان صدى خطواتنا وأصواتنا يتردد في المكان. كأننا في متحف. بدا المكان مختلفاً كلياً عن ذاك الذي نلتقي فيه عادة. لكنه ليس كذلك في الحقيقة. انسللنا مثل أشباح لحشود نهارية ووجدنا لأنفسنا طاولة. ذهبّت إلى المنضدة الطويلة في المقهى كي تحضر كؤوساً وزجاجة من عصير التفاح.

«هل سُمحَ لك بالإغارة على الثلاجة أيضاً؟»، سألتها.

«بالتأكيد. قالت المديرة أنه عليّ أن أخدم نفسي». أجابت من الجانب الآخر.

«ألا نستطيع إشعال الضوء؟س سألتها معلناً عن عدم ارتياحي في الظلمة.

«لا. سيظن الناس أن المخزن مفتوحاً. وسيتوافدون. عندها ماذا سنفعل؟»

نصوص ابداعية – قصص

«أعتقد أنك محقة. إذاً علينا أن نجلس في الظلامز.

«أحب ذلك. إنه ممتعس.كانت تهتف بينما تضع كأسين من عصير التفاح في صينية، مثل نادلة.

«ألا يوجد لديك بيرة؟»

«لكنك تعاني من آثار سكرة البارحة. ظننت أنك لا ترغب بشراب كحولي».

«كيف عرفتِ؟»، سألتها مندهشاً، زلا أذكر أنني أخبرتكِ».

«بلى، أخبرتني عندما تركت رسالة صوتية على هاتفي»، قالت مقهقهة. شعرتُ بالراحة.

«لكنها الآن التاسعة ليلاً، وأنا أشعر بالتحسن».

«لك ما تريد»، قالت، وذهبت لإحضار البيرة.

أستطيع القول أن شيئاً ما قد انتهى رغم أنني لا أعرف ما هو بالتحديد. كانت مرحة قليلاً، وصوت خطواتها يوحي بالرحيل مما جعلني عصبياً.

إضافة إلى أنني أمضيت وقتاً عصيباً وأنا أحتسي البيرة في تلك الغرفة المظلمة، كأنني أحتسي شراباً في القطب الشمالي يشع بالثلج والبرودة. شعرت بطنين في رأسي قبل أن أنهي كأسي الأولى، ربما بسبب الكحول الذي في دمي من الليلة السابقة أو بسبب ضوء القمر الباهت في المقهى.

«أريد أن أخبرك عن حلقة بحثية سأذهب لحضورها الأسبوع القادم»، قالت.

«أية حلقة هذه؟»

«صديقة لي تعاني من مشاكل شخصية، علمَتْ بانعقاد هذه الحلقة. يفترض أنها تقدم حلولا جذريةً. لذا أرادت أن تأخذني معها».

«ما المقصود بكلمة (جذريةً)؟»

«قالت أن الحضور سيساعد العقل على أن يرى بوضوح. ليس عبر تطورات ذهنية أو تأملية. إنهم يعيدونك إلى نقطة الصفر فتستطيع أن تبدأ من جديد. قالوا لها أن غالبية الأفكار والذكريات التي تحتشد بها أدمغتنا ليست ضرورية على الإطلاق. ألا يعتبر ذلك جيداً؟»

««لا، يعتبر فظيعاً. ثم، من الذي يقرر ما هو ضروري وما هو غير ضروري؟

«أعتقد أنها الفرصة التي تتاح لك إن حضرت إحدى هذه الجلسات. ربما تنتهي إلى نسيان الأشياء التي تبدو كأنها ضرورية بالنسبة لك، أشياء لا تريد أن تنساها».

«مثل الأشياء التي تقلقك؟»

«وهذه أيضاً. صديقتي تشعر بإحباط بسبب طلاقها. أعتقد أن هذا ما تريد نسيانه، رغم خشيتي من أنها لن تتمكن من ذلك».

«لا تذهبيس، قلت بإصرار.

«لكنني لا أستطيع أن أدعها تذهب بمفردها، إضافة إلى أنني أود مراقبة ما يبدو عليه الأمر. كيف أستطيع أن أعطيها رأيي إذا لم أكن هناك؟»

«لا أثق بتلك الأماكن. مَن يريد أن ينسى كل شيء؟»

«من المفيد التخلص من الذكريات السيئة، ألا تعتقد ذلك؟ ما الخطأ في ذلك؟»

«لكنك تستطيعين القيام بذلك بمفردك. على الأقل يمكن أن تختاري ما تودين نسيانه، أليس كذلك؟»

أغلقت عينيها باحثة عن كلمات مناسبة، ثم فتحتهما وقالت:

«حسناً، مهما يحدث، أعرف أنني لن أنساك».

«ما أدراك أنكِ لن تنسيني؟»

«هكذا. لا تكن متشددا»، قالت مبتسمة.

استطعت أن أعرف تماماً أنها كانت تشعر بقلق عميق حتى أنني استطعت أن أسمع صوتها الداخلي:

«أريد أن أنسى جزءً مني يريد أن ينساك».

عرفت أنه لا توجد طريقة لمنعها من الحضور. كنت ثملاً.

«ربما تنسين علاقتنا كلها. هذا كل ما أستطيع قوله».

قلت وأنا أرسم ابتسامة عريضة.

«كل سنوات علاقتنا الألف؟» سألتْ مبتسمة أيضاً.

ربما بسبب صوتها الداخلي العميق البهيج، اعتقدت أننا مرتبطان منذ ألف عام.

«هل يمكن أن أنسى أول مرة ذهبنا فيها إلى رحلة؟»

«كنا صغيرين وقتها، تسعة عشر عاماً».

«نعم. تذكرين عندما قالت لي مدبرة الفندق (زوجتك صغيرة!)، أستغرب كيف يحشر الناس أنوفهم في أمور الآخرين!»

«نعم، خاصة أننا في نفس السن».

«لكنك كنت تبدين أكبر سناً. تذكرين كم كانت تلك الغرفة كبيرة؟ كانت شبحيّة، نعم، مليئة بالظلال».

«لكننا خرجنا إلى الحديقة ونظرنا إلى النجوم. كم كانت مضيئة. وكانت للعشب رائحة طازجة. هذا ما أحبه في الصيف».

«كان شعرك قصير وقتها».

«وقد وضعنا أريكتينا لصق بعضهما».

«نعم».

«وكنت تحكي لي حكايات عن الأشباح إلى درجة أنني خفت من الذهاب إلى النبع بمفردي».

«فذهبتُ معك».

«ومارسنا الحب في نبع المياه المعدنية ذاك، بقرب الحديقةس.

«نعم، كما لو أننا في غابة».

«كانت النجوم بهية.. وكان هناك الكثير من المتعة».

«سيكون الأمر أشبه بالموت».

«ماذا تقولين؟»

«فقدان الذاكرة».

«آه. كُفّي عن النكد».

«ربما يفعلون شيئاً على طريقة (الطيران فوق عش الوقواق)».

«مثل جراحة المخ؟ هل تمزح؟ بالطبع لا». أغلقت عينيها، «سيجعلونك تنسى الذكريات التي لم تعد بحاجة إليها، هذا كل شيء».

«مثلي».

«لا! لكن لا أدري حقاً أي من تلك الذكريات ضروري وأي منها غير ضروري».

«لنخرج من هنا، الهدوء يخيم. أشعر كأنني أحضر اجتماع قمة أو شيء من هذا القبيل».

«نعم، ألا يشعرك الصدى هنا وكأنك تقول كلاماً عميقاً؟ انتظر لحظة. أريد أن أتفقد المخزن».

تجولنا في المكان، تفرجنا على المعروضات المستوردة على رفوف العرض الزجاجية. كانت كؤوس الكريستال المرتبة فوق بعضها البعض تشع كالموشورات، تبدو أكثر ألَقاً مما هي عليه في ضوء النهار.

خرجنا من الباب الأمامي. أغلقناه، كما لو أننا نغادر شقتنا. في الخارج، استقبلتنا هبة ريح باردة، وكانت الساعة تدق.

«لنأخذ كأساً قبل أن نذهب إلى البيت».

«فكرة جيدة». كنت أشعر بسعادة أكبر.

❖❖❖

«أعدكَ أنني سأتمكن من استعادة كل ذكرياتي معكس، قالت. وفجأة، بينما كنا نسير زحتى لو نسيتها في البداية».

«كل الذكريات؟»

«طبعاً. لدينا الكثير من الأشياء المشتركة. سأتذكرك أينما ذهبت ومهما رأيت، الأطفال الحديثو الولادة، اللوحة النموذج التي يمكن رؤيتها تحت شريحة صغيرة رقيقة من الشاستيمي، الألعاب النارية في شهر آب، القمر مختبئاً خلف غيوم الليل فوق المحيط. عندما أجلس في مكان ما، أدع» في غفلة مني على قدم أحد ما وأعتذر، وعندما يلتقط أحد ما شيئاً وقع مني فأشكره.

وعندما أرى رجلاً مسناً بالكاد يمشي على قدميه وأتساءل كم من الوقت بقي له في الحياة. قططاً وكلاباً تختلس النظر من الأزقة الضيقة، منظراً جميلاً من فوق بناء عال. تياراً هوائياً دافئاً يلفحنا في نفق المشاة. الهاتف يرن في منتصف الليل.

حتى لو أُغرمتُ برجال آخرين، سأراك دائماً في تقوس حواجبهم».

«إذاً، هل يعني ذلك أن كل شيء في الدنيا سيذكرك بي؟»

«لا. كل شيء في قلبي».

«إذاً، تقصدين حبك لي؟» قلت مندهشاً بعض الشيء.

في تلك اللحظة لمحت ضوءً لامعاً. وفي جزء من الثانية سمعت صوتاً قوياً كالرعد. نظرنا فرأينا وهجاً من أعلى المبنى إلى أسفله اندلعت النيران. وكان هناك دوي صاخَبَه شظايا من الزجاج نزلت كالمطر في حركة بطيئة في الظلام.

خلال ثوانٍ، استيقظ الناس من نومهم وبدؤوا يتدفقون إلى الشارع. وسط ضجيج الأصوات، استطعنا سماع صوت صفارات الإنذار تنطلق من سيارات الإسعاف والشرطة القادمة إلى المكان.

«ربما تكون قنبلة»، قلت منفعلاً بالمشهد.

«ونحن الشاهدان الوحيدان. أتمنى أن لا يكون أحد قد تأذي».

«اشك بذلك، فهو مبنى للمكاتب، ولم يكن أي منها مضاء إضافة إلى أننا كنا وحيدين في الشارع. أتمنى أن لا يكون هناك بعض الأولاد».

«أتمنى ذلك. رغم ذلك يبدو المشهد جميلاً، مثل ألعاب نارية».

«نعم، لم أرَ شيئاً كهذا من قبل».

«رائع».

نظرت باتجاه السماء. نظرت إلى جانب وجهها وفكرتُ بكلينا.

❖❖❖

حبّك مختلف عن حبّي. ما أعنيه هو أنك عندما تغلقين عينيك للحظة، يأتي مركز الكون ليسكن فيك فتصبحين جزءاً صغيراً من الاتساع الذي ينتشر وراءك بلا حدود، مستمراً بالتوسع بسرعة هائلة كي يبتلع ماضيّ حتى قبل أن أولد، وكل كلمة كتبتها وكل مشهد رأته عيناي، وكل الكواكب والظلمة في الفضاء المحيط بتلك الكرة الزرقاء الصغيرة المسماة الأرض.

وعندما تفتحين عينيك يختفي ذلك كله.

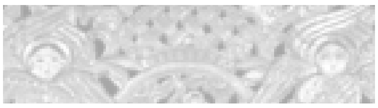
أتوقع المرة القادمة التي تكونين فيها متعبة من شيء ما فتغلقين عينيك.

ربما تختلف طريقة تفكيرنا، لكننا زوج عتيق بدئي، الرجل والمرأة الأصل، نموذج لآدم وحواء.

ستأتي لحظة لكل عاشقين، ينظر فيها الرجل إلى المرأة بهذا النوع من الفهم. إنها حركة لولبية لا متناهية، رقصة روحين يترجّع صداهما. مثل رقصة الـ د.ن.آ في الخلايا، مثل الكون الفسيح.

في نفس اللحظة نظرت إليّ وابتسمت. وكأنها تجيب على ما كان يراودني من أفكار، قالت: «كان ذلك جميلاً. لن أنساه».

من مجموعة - العظاءة ٠■



رحيل الفقيه السريفي

عبدالواحد العلمي *

عندما توفي الفقيه أحمد السريفي، هرع كل سكان القرية نحو المسجد لحضور جنازته. خرج الرجال بدافع الحب والإحترام تجاه شخصيته المثيرة، ورهبة من موت رمز ولغز كبير للقرية. والنساء خرجن نتيجة الإعجاب، و كذلك الرهبة التي كان يثيرها ذكر اسمه في مجمع أو محفل، ورغبة أيضا في رؤية أحد أقرباء الشيخ، الذين لم ير أحد منهم طيلة العشرين سنة الأخيرة. فلا أحد كان يقترب من بيته، باستثناء مريده الحاج عبدالسلام المستيوي الذي كان يعوده بين الفينةوالأخرى، ليقضي له بعض الأغراض و الخدمات..

كان بيت الفقيه أحمد كبيرا مستطيلا أبيض، و كان يقع على أعلى تلة عند الجهة الشمالية من القرية على الطريق المؤدي إلى الغابة مباشرة. كان البيت متطرفا، إذن، عن باقي البيوت و كانت شرفته الرئيسية تطل على منحدر سحيق، يؤدي إلى الوادي، أو الخندق كما يسميه أهل القرية. أما ظهر المنزل فكان يطل على بداية الغابة. فكان البيت يعطي الإنطباع بالعناد والخوف. لم يفهم أحد من القرية كيف يستطيع ساكن هذا البيت أن ينام قرير العين، و الغابة تفتح فمها مباشرة على وجه المنزل.أما على الجانب الأيمن فكانت تتمدد، على مقربة مائتي متر من البيت، مقبرة القرية، وكان طرف منها يمتد إلى جوف الغابة . وكان النظر إلى المقبرة و هي على هذا الامتداد يعطي الانطباع أن الغابة قد امتلأت قبورا فمدت بقبورها إلى خارجها. و هذا مما كان يزيد هذا البيت وحشة و رهبة. لكن البيت كان ،مع ذلك، يثير في نفس الوقت في نفس الناظر شيئا من الوقار و الوهج. لعل ذلك نابع من بياض لونه، أو من الحقل الأنيق الدائم الإخضرار المحيط به.

بعضهم قال أن ذلك لان أصحاب الحال اختاروه مسكنا لهم . بعضهم قال إن كل «الرجال السبعة» الذين يحرسون القبائل قد مروا من هناك في سالف الزمن..

حين كان الفقيه أحمد السريفي على قيد الحياة ، كان الناس يعتبرونه تقليدا و تراثا واجبا ، أو ضربا من الميراث الجمعي للقرية.بدأ هذا الاعتبار منذ أن سقط الشيخ الأمين السريفي الجد ،عام ١٩٢٥، شهيدا على عتبة هذا البيت برصاص خمسة عشر جنديا إسبانيا، نزلوا خصيصا للبحث عنه بعدما بلغهم أنه قد خرج في زمرة من فقهاء القبائل، ينادي بالجهاد ضد

* قاص مغربي مقيم في بروكسل.

المستعمر، ويحرص على جمع الأسلحة والمؤن للمجاهدين هناك في الجهة الأخرى من الجبل.

بعد جلاء الإستعمار، أقسم أهل القرية أن لا تخرج المشيخة عن سلالة الفقيه الأمين، رغم أنها لم تكن فيهم أبدا. تولى والد الفقيه السريفي الشيخ محمد السريفي المشيخة.وكان البيت ، منذئذ، لا يخلو من الأهالي و الزائرين والمتبركين بقبر الشيخ الأمين ،الذي كان يتوسط «الدويرة» التي أصبحت فيما بعد فناء على الجانب الأيسر من البيت .

كان الفقيه أحمد السريفي في بداية شبابه في ذلك الوقت . لم يخالط أهالي القرية كثيرا، فقد أرسله أبوه، بعد أن حفظ القرآن و بعض المتون الفقهية و النحوية، إلى المدينة ليتابع دراسته في المسجد الأكبر ، الذي كان يقال أن كبار الفقهاء و العلماء يتناوبون على كرسي التدريس فيه . سمع بعض الأهالي أنه لم يستمر طويلا في هذا المسجد ، و أنه التحق بالمدرسة الإسبانية في نفس المدينة. و قال بعضهم أن ذلك كان من بين الأشياء التي أسهمت في حزن أبيه واكتئابه طوال العشرين سنة الأخيرة..

كثرت الأقاويل عن أحمد السريفي الشاب، فلم يعد يره أحد منذ أن غادر القرية للدراسة في المدينة. بعضهم قال أنه يلازم جماعة من الهبيين والحشاشين.. آخرون قالوا أنه عبر إلى أوربا للعيش هناك و للأبد.أحدهم أقسم في ليلة مقمرة ،تحت الشجرة العتيقة التي تتوسط القرية، و التي يحلو لرجال القرية أن يتسامروا عندها ، أقسم أن هذا الشاب سيكون له شأن الأولياء، لأن أكثر من واحد لقيهم في المدينة حدثوه عن هجرته حافيا نحو الجنوب، يبحث عن شيخ أطبقت بذكره الآفاق، رغم أن ليس له مقام محدد و لا مأوى ثابت.كان لوقع هذه الرواية الأخيرة بالذات ، خاصة في تلك الليلة المقمرة ، و القمر يضفي على الصوت الخافت للحاكي سحرا خاصا، أثرا كبيرا على الاهالي نساء و رجالا.لم يعودوا يذكرونه أو يتصورونه ، إلا محاطا بتلك الهالة من الأقاويل و الحكايا الغرائبية..

لم يره أحد عند وفاة أبيه الشيخ محمد. قيل أنه شوهد ليلا و هو يجثم على ركبتيه، باكيا عند قبر أبيه، في نفس اليوم الذي دفن فيه . صدق بعض الأهالي و تحفظ بعضهم.مرت سنوات طويلة بعد وفاة الشيخ محمد بقي فيها البيت مقفولا . فبناته تزوجن و رحلن إلى قرى أخرى ، و الولد الوحيد لم يعد يسمع عنه شيء غير نسيج من الأقاويل و الحكايا .

رجع الفقيه أحمد السريفي إلى البيت بعد ثمان سنوات من وفاة والده .لم يعرف أهالي القرية لا كيف و لا متى رجع.كل ما في الأمر، أن الشكوك بدأت تساورهم عند رؤية بصيص ضوء ، لبرهة من الوقت، في إحدى ليالي الشتاء الممطرة .. قال أحدهم أنه لا بد وأن «أصحاب الحال» سكنوا البيت واستعمروه. قال آخر ليس في الأمر أصحاب حال و لا هم يحزنون . كل ما في الأمر أنه رجع البرق يتصوره الناظر من بعيد مصباحا أو نارا تشذوها الرياح..لكن الأمر تكرر في ليلة هادئة غير ممطرة . و لم يكن أحد من القرية يجرؤ على اقتحام المنزل لا ليلا و لا نهارا .كانو يقولون أن للبيت هيبته ولروح الشيخ الأمين سطوتها ..فظلوا على ذلك الحال من رجم الغيب ، إلى أن شوهد و هو يحتطب في أسفل الخندق، معتمرا جلبابه الخشن و على رأسه شاشية عريضة.بدا لهم و كأنه كان هناك منذ سنين خلت . لم يقترب إلى بيته أحد ، إلا الحاج عبد السلام المستيوي الكتوم الصامت أبدا ، و الذي بدا و كأنه كان على موعد معه، و الذي كان كلما سئل عن رأيه في ما يحكى و ما يروى عن سر غياب الفقيه السريفي يطبق بابتسامة لا قرارة لها .

و منذ ذلك اليوم كل ما بدأ يروج عن الفقيه السريفي من حكايا ومعلومات ، على شحها و سطحيتها ، يتسرب عن طريق زوجة الحاج عبد السلام، التي كانت نسوة القرية يقصدنها خصيصا لغرض التقاط هذه الحكاية أو تلك عن الفقيه السريفي و بيت الفقيه السريفي. و كانت تخجل أن ترجعهن خاليات الوفاض فتروي لهن ما تجود به قريحتها.

عاد إليهم وحيدا دون زوجة أو أولاد، رغم أنهم سمعوا أن له من الأولاد ثلاثة ذكور، و أن أصغرهم قد يكون رجلا بقده و قديده.

في الأيام الأولى لمجيئه ، كان الأهالي يتسمرون طويلا أمام البيت عند عبورهم إلى الغابة، أو عند زيارتهم للمقبرة .كانوا يتفحصون البيت جيدا، كأنما يرونه لأول مرة.و في الحقيقة كانوا يطيلون النظر إلى البيت، لعلهم يسترقون النظر إلى الفقيه، و هو يعبر من البيت إلى الخندق، أو هو يغيب في بطن الغابة محتطبا أو متجولا. زاد البيت في نظرهم هيبة وغموضا.

وطبعا، وفيما يتعلق بموضوع غياب الزوجة والأولاد، وجد الأهالي فرصة في اختلاق الحكايا، وافتراض الروايات، و ترجيح رواية على أخرى، استنادا إلى هذه الواقعة أو تلك .

قال أحدهم إن الرجل قد هجر المال و الأهل و البنون، و جاء إلى منابته الأصلية لكي يقضي ما تبقى من عمره.قال آخر : قيل أنهم هم الذين هجروه ، نظرا لأصله البدوي. وألمح آخرون إلى أن ليس في الأمر هجر و لا هم يحزنون، و أن الذين نتكلم عنهم ربما يكونون من طبيعة أخرى، وأن ليس ببعيد أن يكونوا في البيت معه يأكلون مما يأكل ، و يشربون مما يشرب. لامست هذه الرواية الأخيرة مخيال جل أهل القرية و مالت قناعاتهم إليها.

انقضت شهور، و الإتصال بين الرجل وأهل القرية لا يتعدى أن يكون نظرا من بعيد، أو حكاية تنسج عنه في جنح الظلام، تحت الشجرة العتيقة التي تتوسط القرية.

لكن الذي كان يزيد في حيرة الناس ، هو أن أمور الرجل من زراعة و سقاية و مواش و حرث و احتطاب ، كل أولئك كان على أحسن مايرام .. فالحقل المحيط بالبيت ازداد اخضرارا ، و الزرع فيه أينع و اشتد عوده ، و ماعزه تكون كل صباح خارج الزريبة في انتظار راعي القرية ، ليقودها إلى المرعى في داخل الغابة مع باقي ماعز القرية.لكن الرجل، مع ذلك، لا يكاد يتميزه الناظر فهو حاضر غائب. و الحاج عبد السلام لا يزيد عن ابتسامة غائرة، إذا تجرأ أحدهم و سأله عن أمور الفقيه السريفي .كل ذلك زاد من رهبتهم و غموض إحساسهم، عندما يحدقون من بعيد إلى ذلك البيت المستطيل الأبيض الذي انزوى عنهم كأنه ضريح، يعتقد زائره أن كل الأسرار قد دفنت فيه..لكنه لا يستطيع إلى استكشافها سبيلا.

لكن الفقيه السريفي بدأ يكتسب ،شيئا فشيئا، أهمية فعلية عند أهالي القرية إضافة إلى أهميته الرمزية ، التي تتمثل في كونه سليل بيت الشهيد الأمين السريفي .

كان الموسم في تلك السنة شحيحا من المطر ، لهذا ازداد احتياج الناس إلى ماء الجبل، الذي ينساب عبر الغابة و يمر عبر قرية أخرى، قبل أن يصل إلى قرية السريفي . لا يبالي الناس عادة بهذا الماء عندما يكون الموسم ممطرا .. فالسواقي و الينابيع و الآبار المحلية في القرية، تكون كافية للسقي .بل قد لا يحتاجونه نظرا لاكتفاء الأرض و الزرع. لكن هذه السنة ، شح الماء خاصة و أنه الموسم الثاني على التوالي من الجفاف. اشتد الاجتياج إلى ماء الجبل، لأنه هو الوحيد الذي يبقى منسابا غير متأثر بالجفاف. إنها بركة الولي الشيخ سيدي ابراهيم العريفي ..الولي المدفون في وسط الغابة و أحد الرجالات السبع للقبائل كلها.لكن أهالي القرية الأقرب إلى ينبوع ماء الجبل ، حولوا مجرى الماء لسقي زراعتهم. في البداية كانوا قد أبقوا على جدول صغير، يضعف تياره شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى قرية السريفي ضئيلا هزيلا، لا يكفي حتى لغسل أواني بيت واحد من القرية. و لكنهم فيما بعد ، حولوا حتى مجرى هذا الجدول الصغير إلى مزارعهم، مما استفز أهالي قرية السريفي، فاستشاطوا غيظا، و لم تنفعهم مفاوضاتهم و زيارتهم الودية إلى تلك القرية.

وقيل إن شيخ تلك القرية عاملهم باستخفاف واستعلاء و طلب منهم أن يشربوا البحر إذا لم يعجبهم الحال.. قليل الأصل قال أحد الأهالي ..عشنا

حتى رأينا سارق المواشي شيخا على قرية.. لم يراع لا كهولنا ولا شبابنا ..ما العمل؟ أردف أحدهم..

-علينا جلب الماء من طرق أخرى .. شراؤه من المدينة مثلا .

استغرب الكل هذا الإقتراح.

-إن هناك شركات توصل لكم الماء في الشاحنات حتى باب القرية . كل شيء يباع في المدينة حتى البني آدم نفسه.أجابه أحدهم:

-بالله عليك لم سيصلح هذا الماء؟ هل للشرب أم للسقي أم...!؟ ضحكوا جميعا ..لكنهم عادوا للصمت في عجز و حسرة.

وإذ بهم قعود أطل عليهم الحاج عبد السلام المستيوي، وعليه ملامح الحزم، حياهم باقتضاب. حدقوا فيه باهتمام و اندهاش، فليس من عادته أن يترك كتبه الصفراء المكتظة في فناء منزله ليتسامر معهم . صمت لبرهة و خاطبهم بحزم :

-قال لكم الفقيه السريفي، أرسلوا معه عشية شابين حازمين ، يكونان من بين أكثركم صمتا ، وأقلكم ثرثرة، و أصلحكم للمواجهة.

بهت الجميع، و هم يحدقون في بعضهم بعضا. سكت الحاج عبد السلام ، وأطبق صمت عميق، يفجر كل دلالات الغموض و الحيرة في نفوسهم.تسلل الحاج عبد السلام بدون أن يضيف كلمة واحدة، وتركهم في حيرتهم ودهشتهم يسبحون. تركهم يفترضون وينقضون افتراضاتهم ويرجحون ويخمنون، لكنهم لم يترددوا طويلا في اختيار الشابين ، فلم تكن لديهم خيارات كثيرة، فالحسين التيدي وعبدالوهاب العروسي ليس في مثلهما صمتا و صياما عن الكلام إلا الحاج عبد السلام، وليس في مثلهما اقتدارا على العمل إلا الفقيه السريفي نفسه. و ليس صدفة ، إنهما لم يكونا في تلك الظهيرة حاضرين أثناء مناقشة مشكل الماء و الساقية.. فليس أكثر إغاظة لهما من الإسراف في الكلام الفارغ و التردد والعجز..

في اليوم التالي، و في الصباح الباكر، لم يعرف أحد ماذا جرى و كيف حدث حتى عاد الماء يجري بقوته المعهودة داخل الجدول الهابط من أعلى الجبل، لكن علاقة ذلك بطلب الفقيه السريفي للشابين لم تكن محل شك من أحد.

و يعرف الأهالي أنهم لا يعولون كثيرا أن يعرفوا ماذا جرى من الحسين التيدي وعبدالوهاب العروسي، ينطق الحجر ولا ينطقان.الآن ظهرت لهم حكمة طلب الفقيه السريفي للشابين .لكأنه كان يعنيهما هما بالذات.

أخذت الحكايات و الروايات تنسج و تحبك ، بحماسة و إعجاب هذه المرة .فمن قائل أن الفقيه السريفي وقف هو و الشابان كالأسود على عتبة بيت شيخ القرية وأنهم جروه كالفأر مذعورا ليحول بنفسه مجرى الماء.. ومن قائل أنهم ذهبوا رأسا نحو المجرى وأعملوا فيه فؤوسهم .أحدهم ادعى بأنه قد التقى بصديقه القديم في تلك القرية، و أخبره بأن الفقيه السريفي جمع أعيان القرية الأخرى و حذرهم، و هو محفوف بالشابين كأنهما وزيراه، بنبرة حادة فلم يدروا بأنفسهم إلاو هم يحولون مجرى الماء، والدموع تخضب وجوههم..

انطبعت هذه الحادثة في نفوس الأهالي، و أصبحوا يؤرخون بها كما يؤرخون بيوم رجوع الفقيه السريفي.

و ابتداءا من ذلك اليوم لم تكن تعترضهم مشكلة إلا وجلسوا في صمت، ينتظرون أو يأملون إطلالة الحاج عبدالسلام عليهم، كي يخرجهم من حيرتهم وتخبطهم ليدخلهم في حيرة و تخبط من نوع آخر. ما زالوا يتذكرون أيضا عندما جاءهم قائد المنطقة يتبختر كالديك ، و يهددهم بالحبس إن لم يزيلوا الأسيجة عن الأراضي التي تحيط بالقرية من الجهة السفلى، بحجة أنها ملك للدولة مع أنها مسيجة من قبل أن يعقل عاقل كما يقولون .لا زالوا يتذكرون كيف جاءهم الحاج عبدالسلام، يبلغهم أن الفقيه السريفي يقول لهم :

-كونوا على موعد غدا في السوق الجماعي للقبائل كلكم ،رجالكم و نسائكم وعيالكم ، واحفظوا دعاء اللطيف لترديده.نعم، لا زالوا يتذكرون كيف أن القائد جاءهم يستعطفهم و يسترضيهم أن ينصرفوا .بل

وكيف طار القائد على إثرها من منصبه ليحل محله قائد آخر..لم يظهر معهم الفقيه السريفي في ذلك التجمع، لكنه كان قد شوهد فجرا، يخرج من دائرة القائد في السوق الجماعي قبل قدوم الباعة و المتسوقين كلهم.زادت هذه الحادثة و حوادث أخرى من غموض الرجل و أهميته في آن واحد.

كل تلك الحوادث بغموضها و التشويش المحيط بها ، تبقى عندهم ذات قدر من المعقولية و المنطق بالنظر إلى نتائجها العملية، التي عم نفعها عليهم ، لكن الحادثة التي التي لم يستطيعوا لها فهما و لم تقنعهم الحكايات و الروايات التي ينسجها بسطائهم تحت الشجرة العتيقة التي تتوسط القرية، و الذين يروون حكاياتهم وهم واثقون من أنفسهم ، كأنهم كانوا يصاحبون الفقيه السريفي منذ أن ولد ، و الذين لا يلبثون أن ينقضوا روايات الأمس دون أي إحساس بالتناقض أو الحرج.هذه الحادثة بالذات لم يعرفوا لها لا قاعا ولا باعا..

كان ذلك في يوم ممطر حالك الضباب.كان قد مرت على مقامه في القرية أكثر من سبع سنوات.شوهد رجال ذوو سحنة أوربية و برفقتهم قائد المنطقة .قيل كانوا خمسة وسادسهم القائد ، وقيل كانوا ستة وسابعهم القائد ، و قيل كانوا سبعة و ثامنهم قائدهم.كان العدد يزداد حسب الراوي و حسب سياق الرواية.

شوهدوا و هم يلجون الحقل المؤدي إلى دار الفقيه، إلا القائد الذي وقف خارج الحقل كأنه حارس الغابة .لكن و لأمر ما ، فإن كل الروايات تجمع على أن القوم لم يدخلوا البيت بل لقد عاجلهم الفقيه وهم في الدويرة و دار ما دار بينهم و هم في الدويرة.لبثوا معه ساعة من الزمن .ساعتين قال آخرون.سمع بعض الأهالي من بعيد رطانتهم ، لكنهم أجمعوا على أنهم لم يسمعوا له صوتا و لا حسا.قيل أنهم كانوا يتكلمون الإسبانية و قيل الفرنسية ، و قيل لغة أخرى لا يعرفها أحد من القرية ، مع أن الأهالي ،في الحقيقة، لا يعرفون غير العربية!!

شوهد ذلك الجمع و هم يغادرون القرية في خطوات أسرع من خطواتهم وهم يدخلونها.كانت عليهم أمارات الغضب و الخيبة كتلك التي بدت على وجوه أهل القرية و هم يرجعون من مفاوضاتهم حول ماء الجبل..

تحدث شباب القرية عن أن شيوخهم ذكرهم مجيء هؤلاء القوم بيوم استشهاد الشيخ الأمين .كان العساكر الإسبان يومئذ مرفوقين أيضا بالقائد.حرك ذلك في نفوس الشباب إحساسا سحريا و إعجابا غامضا بالفقيه السريفي.قالوا ماأشبه اليوم بالبارحة! دائما يجيئنا الأجنبي محمولا على كتف كبرائنا .قال أحدهم ليس مستبعدا أن يعودوا مرة أخرى ،و لكن هذه المرة ليلا، ليقتلوه ..حرك هذا الكلام في نفوسهم الإعتزاز به و الإحساس بسحر شخصيته..

بقي الحاج عبد السلام جالسا لمدة طويلة على قبر الحاج السريفي، لا ينبس ببنت شفة و لا يحرك ساكنا إلا ما كان من دمعة و حيدة اندلقت من عينه اليمنى، و بقيت على منتصف خده، لا هي تنزلق نحو الأسفل، ولا هي أفسحت الطريق إلى أخريات ليتبعنها..

انفض الجمع من المقبرة بعد دفن الفقيه السريفي مباشرة .انفضوا لا يلوون على شيء، والصمت يخيم على رؤوسهم .انتهت حكاياتهم ورواياتهم و أفسحت المجال لخيالاتهم و لتخوفاتهم و لتكهناتهم ، ولسان حالهم يسأل : و ماذا في شأن قريتنا بعد الفقيه السريفي!؟

حين عسعس الليل نهض الحاج عبد السلام ماسحا الدمعة الباردة المتجمدة على خده.اتجه صوب البيت ، بيت الفقيه السريفي .دخل الدويرة، و فتح باب الفناء الأوسط للبيت ، و اتجه نحو الغرفة الوسطى ، و كأنه ينفذ شيئا أمر به من طرف الفقيه .أخذ دفترا مهلهلا ، بادية عليه علامات القدم، من على درج مكتبة عتيقة في ركن قصي من الغرفة .كتب على ظهر الدفتر «مذكرات الفقيه الحاج أحمد بن محمد بن الشهيد الأمين السريفي رحمهم الله جميعا و أسكنهم فسيح جنانه».

فتح الدفتر من دون أن يقصد صفحة بعينها و قرأ في وجل و رهبة:

«قلت لها يا ماريا بالله عليك ..دعينا نعيش هنا في سلام نربي أولادنا الثلاثة في هدوء، ويكفينا ما نحن فيه من نجاح ونعمة وطمأنينة.قالت بعنادها الإسباني المعروف:لا، إنك موهوب يا أحمد ، ومستقبلك هناك .أقسم أنهم سيتلقفونك كما يتلقف المؤمنون نبيا.أنا متيقنة أن لوحاتك سيكون لها الشأن العظيم ..أنا لا أكره بلدك يا أحمد، بل أعشقه حتى الجنون.لكن حرام أن يغمر موهبتك النسيان..هيا نعبر البحر يا أحمد، لتعبر موهبتك الآفاق ..و دعك من قلقك الشرقي ..قلت لها تعرفين أن نقطة ضعفي أنني أحبك يا ماريا..»

فتح الحاج عبد السلام الدفتر على صفحة أخرى دون أن يراعي التسلسل، و استرسل في القراءة و لم تتجمد دموعه هذه المرة بل انسابت في سخونة كما لو أنها وجدت منزلقها المناسب:

«..آه ماريا ، يا زوجتي الحبيبة، ليتني لم أسمع لكلامك.. ليتني قاومت إلحاحك، بل ليتني هجرتك أنت و الأولاد قبل أن أرى اليوم الذي أفقدكم فيه مرة و إلى الأبد..آه قتلوك و قتلوهم ..قتلوكم لا لذنب اقترفتموه ..قتلوكم لأنكم أبناء مورو ..قتلوكم لأن جلودكم ، لونها غير لون جلودهم.. قتلوك معهم يا ماريا و هم يحسبون أنهم يقتلونني.. قالوا إنهم يخلصون حيهم من هذه الأزبال العربية التي جاءت تزاحمهم في مساكنهم ورزقهم..آه يا ماريا، قلت لك منذ اليوم الأول الذي وطئت فيه أقدامنا هذا البلد ..أنني أحس كأني في غابة يتربص بي الأفاعي من كل حدب و صوب ..قلت لك إن النجاح الذي أحققه، لا يعوضني عن الأمان الذي أفتقده.قلت لك إن الناس هنا يشزرون فينا و في أولادنا شزرا ..قلت لك إنهم لا يطيقون هذا المزيج .إنهم يريدون أن يبقى الشرق في شرقه و الغرب في غربه ..قلت لك و قلت لك..لكنك كنت تقولين إنك تعرفين جيدا مواطني بلدك..صحيح أن البرود و اللاإنسانية تطغى على معاملاتهم..لكنهم لايستطيعون أن يؤذونا..قلت..و قلت ..آه يا ماريا، ما عدت تقولين و ما عدت أقول..»

مسح الحاج عبدالسلام خده بكم جلبابه و قلب بأصابعه المرتعشة عدة صفحات ثم استرسل في القراءة:

«..في الثامن من شهر صفر الخير لسنة..جاء عندي رهط من بلد ماريا. حاول هؤلاء الأغبياء إقناعي بالرجوع إلى بلدهم، واستلام منصب رئاسة المتحف الذي عملت فيه مشرفا طوال إقامتي هناك .. قالوا إن الدولة ستصرف لك دية زوجتك و أولادك الثلاثة، رغم أنهم لم يعثرو على جثمانهم بعد أن نبشت قبورهم.قالوا إن المتحف بدون مجهوداتك أصبح مرتعا للصوص و سراق التحف و اللوحات .. قالوا لي نحن محتاجون في لوحاتك لكي نفتتح بها الموسم الجديد، وأن الملايين تنتظرني ..قالوا كثيرا ..طردتهم يا ماريا ..وفاء لروحك و لروح أولادنا الثلاثة..قلت لهم ارحلوا عن جرحي ..لا تطأوا هذا البلد مرة أخرى ..آه يا ماريا ..أقسمت أن لا أستكين لظالم بعد اليوم..»

أقفل الحاج عبد السلام الدفتر، جال ببصره عبر الغرفة يتأمل اللوحات المعلقة على جدرانها .إنها لوحات الفقيه السريفي .خرج الحاج إلى الفناء الأوسط ، حيث تمددت قبور أربعة ، قبور زوجة الفقيه السريفي و أولادها الثلاثة ،يقابلها قبر الشيخ الأمين السريفي، وهو يتساءل عن السر الذي دفع الفقيه السريفي إلى أن يوصيه بعدم دفنه إلى جانب هذه القبورالخمسة..فتح باب البيت و خرج في صمت، ليبلغ الناس آخر ما قاله الفقيه السريفي قبل أن يموت،■

معصومة وجلنار

عبدالله خليفة *

الآلاتُ الكاتبة تدقُ. تأكلُ الورقَ وعينيها. تصطكُ في سمعها. عباءتها معلقةٌ على كرسيها. منحنيةٌ على الآلة وأصابعها الطويلة الرقيقة تتوغل في الحروف الحديدية، تدقُ، تدقُ، تدقُ، الحديد المنصهر يصل إلى عظمها، تدقُ، لا ينتهي الكلامُ المكتوب، الأرقام وخسائر وأرباح الشركات تتحول إلى نمل وبق على يديها، تنفضُها فلا تزول، تدقُ، تحاولُ أن تصرخ أو تبكي، فتبلع ماءً متوهجاً. ترى خطوطَ العرقِ على زجاج نظارتها.

تستندُ على المقعد وترى وجه المدير المتألق وراء مكتبه البارد. قال لها:

ـ لماذا تريدين هذا التعب كله؟! تستطيعين أن تجلسي في البيت، بل في فيلا كبيرة، فيها بركة سباحة ودغل من الأشجار الظليلة، ومكتبة تقرأين فيها، وتصيرين الملكة هناك!

تبتسمُ في وجهه، أحبت إعجابه بها. رغبت أن ترى نظرات الحب تتألق في عينيه. تقول بحدة:

ـ لكنك متزوج وأب لأطفال!

يندفع شاكياً:

ـ وهل تلك امرأة؟!إنها ليست مثلك، زهرة فاتنة، وعقل مفتوح، هي كيس من الأرز واسع، بطن لإنتاج الأطفال.. وأنا الآن أريد امرأة حقيقية، أنت وردة متضوعة، ملونة.. لماذا لا تقبلين دعوتي لعشاء؟ ثمة مطعم جديد، لي نصيب فيه، افتتحته مؤخراً، يطلُ على البحر، حيث السفن الشراعية تمخرُ الخليج، والبحارة السمر ينشرون شباكهم المسائية المحملة بالسمك الضاج بالحياة. سترين السمك وهو يُشوى أمام عينيك، والنبيذُ الأبيض يتلألأ في زجاجاته الشفافة..

ـ وهل تشرب الخمر أيضاً؟

قالتها بخوف .

ـ نعم، وأنت ألا تشربين؟!

الورقةُ الطويلة مثقلة بالأسماء. تدقُ. المروحة الثقيلة تدور قرب رأسها، وتصنع دوائرَ من الهواء والظلال والصور، وهي طفلةٌ تمشي في الزقاق المظلم، تحمل الخبز، وتشاهد الأشباح الطويلة. تدقُ على وجوهِها، وتسمع أصواتاً تأتي من آخر الزقاق..

❖ ❖ ❖

كان أبوها يحضنُ امرأةً غريبة في غرفة النوم. عارٍ. جسدُه الضخم، المفتول، الأبيض المتورد، يرتعشُ وينتعش ويهتز في صلاة حارة مخيفة، تهزُ السرير الكبير الذي قلما تسمعه يصدر صوتاً. زجاجةُ الخمر كانت قربه. لم يبق فيها سوى بقايا، وهو يتجرعها قليلاً مواصلاً الجثوم فوق صهوة جواده المخيف، كلما رفعها إلى فمه تسربت قطرات من زواياه، وتساقطت على ذلك الجسد المختف في الفراش الناعم الغزير، والذي يصدر آهات وضحكات.

* قاص وروائي وكاتب من البحرين.

كان أبوها ينطلقُ، وعرَقُهُ يتصببُ ويتبخر في طنين المروحة الحاد، ويتفجرُ بالآهات ويسابق ريحاً عاتية، حتى خذلتهُ وعصرته وألقته على الفراش..

كانت خائفةً أن يكون قد أصيب. أن يكون شجاره مع المرأة قد آذاه.مشت بهدوء ونعومة حتى وقفت قرب رأسه عند شعره الكث الجميل.

ـ بابا.. هل آلمتك المرأة.. سأضربها!

انتفض الجسدان العاريان، وامتدت يدُ المرأة إلى ثيابها، وبدا جسدها الأسمر نحيفاً وذا صدر كبير.

جلس وهو يستر عريه بلحاف السرير، في حين كانت المرأة تجمع أشياءها:

ـ منذ متى وأنت هنا؟

ـ كنت قد جئتُ لأخبرك إن أمي سوف تبقى في بيت خالي، وإنك تستطيع أن تأكل من غداء أمس.. سوف أسخنه لك!

المرأةُ سحبته إليها وراحا يتهامسان وراء الباب:

ـ هيا أعطني..ما هذا ؟

ـ هذا هو الذي لدي..!

ـ أخرج ما في محفظتك كلها.. قبل أن أرفع صوتي..

ترنحّ على المقعد وقال:

ـ لا تتحدثي مع أمك عما رأيتهِ هنا، كنتُ أعالج هذه المرأة.. أخافُ أن يفسد العلاج.. أتفهمين؟

قالت بلطف:

ـ يا أبي أنت بحار وطبيب أيضاً؟!

ـ هي التي تعالجني، أبوك مريض جداً، تعالي إلى صدري يا روحي..

تقفز إلى أعماقه، بحر عميق واسع مليء بالحكايات والسفن والأشرعة والضباب والطيور، يتدفق حلوى وقبلاً، تطير كفراشة وورقة ملونة فوق البيوت، تضيع بين الريح والضوء، حتى يأتي أبوها من بين زرقة البحر، النوارس تتطاير وتصيح من حوله، كأنها تأخذ السمكات الصغيرة الأخيرة من يده.

❖ ❖ ❖

تدقُ وأوجاعها الغريبة تظهر مع الكلمات. كلمات أخرى تنبثق، تشتبك مع كلمات الآلة، ثمة توترٌ عنيفٌ يسري في عروقها. تقف لحظة عن الدق، تحدق في دخان السجائر المتطاير من أمام وجوه الموظفين، تستنشق الدخان بلذة. تحس بأعصابها وهي تكاد تقفز نحو هذا السراب الذائب في المكتب.

كأن ثمة طَرقاً في رأسها. وشوشةٌ هي مزيج من أصوات أمها ودوران أجنحة المروحة وعصف الآلة.

ترى أمها تتقدم نحوها، تتوارى وراء الخشب، تقلقل أمها المواعين، تندفع إلى أبيها كقطة متوحشة، تدخل أظافرها في جلده:

ـ لماذا، لماذا أيها الملعون، تلوث سريري وبيتي؟ أما يكفيك لعبك الدائم في الدور وجريك وراء المغنيات والطبالات السود القذرات.. أتحضر امرأة إلى بيتي؟!

يدفعها بعيداً:

ـ أخرسي! من قال لك ذلك؟ من كذب عليك! أنا هنا وحدي..أجيء من العمل منهكاً لأستريح حتى تأتين وتنقضي عليّ؟ أين الأكل ..؟ أين الراحة؟

ـ وتكذب أيضاً.. رأتك جارتنا أم محمد، ورأت الداعرة وهي تخرج ونصف ملابسها في يدها!

ـ أم محمد... هذه العمشاء..؟!...دائماً تحاول أثارتي لكنني لا ألتفت إليها، كيف ألتفت إليها وعندي البدر المصور..!

تتطلع الأم في شتى الجهات، تصرخ:

ـ معصومة!

تخرج من تحت الطاولة بحذر، تتحسس طريقها الصعب نحو كتلة النار والكبريت المتطاير، ترتعشُ وترتعد وتصيح، تقترب منها العباءة الكبيرة المتوهجة، تظلها سحاباتٌ قاتمة، تنحني، تواجه مجموعة من الصفعات، تتقلب على الأرض، تصرخ الأم:

ـ يا كلبة ستكونين مثل هؤلاء الداعرات اللواتي يجلبهن أبوك.. ترين كل شيء ولا تخبرينني؟!

تندفع إليها بقدمها، يأتي الأب ويدفع الأم جانباً ويأخذها في حضنه، تضربه الأم بقبضتها، وهو يجري بها.

❖ ❖ ❖

تنتظرُ الباص في جهنم الظهيرة، عباءتها السوداء الملتفة على تكوينها الداخلي تشعل جسمها، مقعدها مبللٌ بالعرق وآثار الأقدام وخربشات الأظافر، كلماتٌ بذيئة محفورة تتحسس نظارتها، خطوطُ الأرض وغابات النخيل المقطوعة والبحر المتوهج الذي يزفر حرائق، وأبخرةُ الأسلفت التي تكوّن ريح السموم، تودُ لو تصرخ، لو تنزل من هذا الباص، جسدُ الرجل الضخم يزاحمها، دخانه ونظراته ولعابه تلاصق جلدها، أنفهُ المليء بالشعر والحبوب السوداء يقترب من عطرها، الحريق يقترب من قلبها، تصرخُ:

ـ أبتعد!

الرجل ينفلتُ بعيداً والوجوه تحدق بها، ويصبح المقعد كله لها، فتفتح النافذة.الهواء الحار يضربُ رأسها، العباءةُ تتحول إلى بالون من الزيت المقلي، تتأوه، تصرخ ثانية:

ـ يا رب !

تنزع عباءتها، تدوسها بحذائها، الوجوه تحدق ثانية بها، تخرجُ من الباص مغسولة بالعرق وبمشاعر الحرية.

في لهب الشارع، في زقاق متعرج كأنه أمعاء غليظة لحوت ميت، وفي ظلال بكاء ميكروفون، تمشي ونظرات الرجال والصبية تحدق فيها، يتساءلون، فترفع رأسها، يتغامزون فتتذمر بصوت مسموع، وتفتح الباب وتدخل.

تصدمها الضجة العنيفة، أمها تركض وراء أخيها الصغير وتلسعه بعصا . شعرها الكث متهدل، وخيوطٌ بيضاء بدت تلمع بحدة في دغله المعتم. أبوها جاثم على مسند ويعبث براديو صغير في يده، يتتبع نشرة أخبارية تائهة. تنحني نحوه، وهو ينتبه لعطرها الذي تحدى الشمس والغبار، ثم يرمق جسدها بدهشة:

ـ أين عباءتك؟

ـ لم تعد لي عباءة ... نسيتها.. في الباص!

الأب يعتدل في جلسته، يرفع جذعه:

ـ تشتغلين مع الرجال ثم تتركين عباءتك وستعودين إلى العمل هكذا؟!! هل هجم عليك أحد؟

ـ لم يفعل بي أحدٌ شيئاً، الدنيا فظيعة الحرارة، وهذه العباءة كريهة أحس إنني أحمل تنوراً معي، لا يمكن أن ألبسها ثانية!

تندفعُ إليها أمها:

ـ لا نريد أن تذهبي إلى العمل، لا نريد هذه الدنانير التافهة التي تحضرينها!

الأب يتوجس من الكلمات الأخيرة، يقلب (كحفيته) ويدخل أظافره في شعر رأسه، تقول معصومة:

ـ إذا كنتم لا تريدون عملي سوف استريح في البيت.

نهض الأب:

ـ لا يا أبنتي نريدك أن تعملي، ولكن الستر واجب..

ـ هل ستقوم العباءة بالدفاع عن شرفي؟ إذا أردت أن أزني هل ستمنعني؟

ـ لا.. ولكن المظاهر يا حبيبتي..

تصرخ الأم:

ـ أسمعوا ماذا تقول التي تعد نفسها لتكون زانية!

وتقترب منها لتنشب أظافرها فيها، ولكن الأب يقف في طريقها، وهي تمضي إلى غرفتها، فيما كانت انفجارات الألفاظ والأطباق والأبواب تدوي وراءها.

تضع ظهرها على الجدار المتمزق، تحاول أن تغوص بصدرها المتلئ بالحمم والحمى في بركة باردة. تتطلع إلى أغطية وأفرشة أخوتها غير المرتبة، والمفتوحة ورائحة كريهة لاصقة بالهواء والقماش والحجر.تكومها بحدة، تجلس ثانية، تسحب كتاباً وتدع المصباح الأصفر قرب السقف يهطل برذاذه السحري.

عيناها تتحركان فوق السطور وهي تسمع دوي الشجارات يلتهم الصغار هذه المرة، وبكاء الجوع وصرخات أمها تحاول أن تقيد قدمي أبيها المتجهتين إلى الشارع والسهر.

وفجأة ينفتح باب غرفتها، أمها وشعرها المنفوش وعيناها الرهيبتان، وصوتها المدوي:

ـ هيا قومي امنعي أباك من الذهاب إلى الداعرات والقمار، قومي امنعيه من صرف نقودنا وبعثرة

تعبك..لماذا لا تتحركين وتمسكين بهذا الكتاب وكأنك تريدين أن تصبحي فيلسوفاً.. لماذا تدافعين عنه دوماً؟!

في خضم قضبان الليل الساقطة على جسدها، وانهيار أعضاء الغضب والحزن، وفي مطر الضوء الشحيح المتدفق من السقف، من الغيم، من الغيب، تجمع أرجل الأخوة تحت الألحفة، تتابع الأسطر الأخيرة من الكتاب، تخربش بالقلم الرصاص، تنصتُ إلى دوي المكيف وهو يعيد تلاوة صرخات الأم، يأخذها النوم إلى ذلك الزقاق المتهاوي من الحارة قرب البحر، تحمل الخبز الساخن والرجل الشبح يتقدم نحوها، ويضع يده على فمها، وترى المياه تتدفق فوقها، ويأخذانها إلى السمك والهياكل العظمية المتناثرة تحت الماء.

❖ ❖ ❖

سطح منزل الخال يطل على برية واسعة، ثمة أدغال باقية متناثرة من زمن أسطوري قديم. تبدو بعض النخلات المتقدمة تحمل أعلاماً خضراء ومزق من الملابس وأجنحة طيور وأشباح.

البرية البعيدة تومضُ بأضواء السيارات المارة التائهة. والنجوم جلست فوق بساط السماء الأسود أميرات للضوء والرشاد.

تتطلع معصومة إلى خالها بانبهار، جلس بأبهة ملك، احتضن عصا النارجيلة الفارسية، وراح يسحب ماءها فتدوي غرغرتها الضاحكة في القعر. يحيل الماء إلى دخان وحكايات، ويرسم بالعصا في السحاب رواية غريبة:

ـ كانت امرأة عظيمة أسمها جلنار.قامة شامخة ووجه فاتن ساحر.جمعت جمال الحمام وإرادة الصقور.ضربت المجاعة القرية، والرجال يدخنون ويسكرون ويزرعون أغصاناً ميتة. تناثرت جثثهم وهم يتقاتلون.كانت الطيور الوحشية تنتزع آخر اللحم من الجثث وتتطلع إلى الأحياء.نهضت جلنار من بين الدماء وصرخات الأطفال وأشارت إلى الجبال الشامخة، فحدث فزعٌ هائل واضطراب، رفض الجبال وسخر الشيوخ.تقدمت فوق الصخور، وبدا جسمها المجرح راية تائهة وسط الصخور والهياكل العظمية ومآدب النسور. دبت الحياة في خطوات النساء والصبية، وبكى الأطفال وتحرجت جثث لنساء، لكن جلنار لا تتوقف، جلنار تزيح الصخور والطيور. ظهر رجالٌ يصرخون إلى الينابيع السفلى، تجسدت أشباحٌ وشياطين فوق وجوه الأحجار، لكن جلنار لا تتوقف، تتكلم الكهوف، تثرثر الصخور وتتدفق بالدم، لكن جلنار لا تتوقف، ثم فجأة الهواءُ يتغير، السماءُ تنتعش، وندفُ الثلجِ تتساقط فوق الرؤوس والأكتاف، وتبتلعُ حفرٌ مباغتة بشراً فرحين، ولكن جلنار لا تتوقف، المدى ينفتح، وتظهر أرضٌ سوداء وأعشاب وطيورٌ ملونة وأغصان..توقفت جلنار في أرض سوداء وأعشاب. غاصت قدماها في طمي وزهر وسماد. صارت شجرة..

لم يصفق الحاضرون لخالها البارع.لكنها نهضت وقفزت الصبية الجاثمين في قلب الدائرة وقبلته بين دهشة الجميع وصرخاتهم.الخال ارتعش شارباه الكثيفان وسأل:

ـ أعجبتك القصة؟!

كانت تهتز من الفرح:

ـ نعم..نعم..تلك البراري العذراء المدهشة الموحشة الجائعة لفعل النساء، المرأة عمود من نار..مثل الأنبياء..تأخذ الشعلة إلى.. الحياة والمدن! أكانت حقاً موجودة جلنار؟

ـ نعم وبيتها لا يزال هناك وراء البحر، في الجبال.. منزل جلنار لا يدخله إلا إنسان أحب المرأة ولم يعذبها..

كأنها طارت وراء البحار، صارت فراشة تدور حول المنزل، من أصابعها تطلع الأزهار وتصير سيلاً، من صدرها يتدفق الورق الأخضر ويصير أدوية وبيوتاً..

أحست فجأة بذراع خشنة تلامسها، بُغتت بموسى وذراعه تلتصق بكتفها، كأنه يتشمم عطرها:

ـ ما أجمل هذه البشرة، كأنك غزال عربي!

قالت بحدة، وبضيق لانتهاء النشوة والسقوط على الرمل:

ـ فقط البشرة .. أليس ثمة شيء بي أعمق؟ ألم تستفد شيئاً من حكاية أبيك؟

ـ إنها خرافة! هل تصدقين إن ثمة امرأة تقود طوفاناً من العراة والجياع وتعبر الجبال الشامخة!

ـ أي جمال رائع فيها وعقلك الصغير لا يفهمه!

ـ تعال إلى غرفتي دون أن يلاحظك أحد..

كانت الليلة التي اختلى بها غريبة.راح يغسل جسدها بفمه، ثم آلها تحت خصرها، وانتشى، وهي لم تشعر بشيء.

الآن وهي تتسلل إلى الغرفة تريد أن تغسل بشرتها من دبيب النمل. يحتضنها ويريد أن يقبلها.

ـ اتركني، ماذا تريد مني؟

ـ دعني أقبلك، ألسنا مخطوبين؟

ـ أنس حكايات الأهل هذه.أريد أن أقتنع بك، من تكون؟ ما هي قيمتك في الكون؟ ماذا لديك غير أن تشتغل في متجرك وتجمع النقود. أنت شبه أمي!

ـ وما دخل القراءة في الحب والزواج؟!

ـ كيف ؟ ألا يجعل غيابها شخصيتك محدودة وسطحية وتافهة، وأنا أريد رجلاً مثقفاً وذا شأن.

احتضنها بقوة. أبعدت رأسها. راح يلتهم صدرها بقبلاته الضارية، الشفتان راحتا تدغدغان جلداً نائماً. كان رأس موسى الغارق في ضيائها وعبيرها، يكهربها، وتود لو تتعرى وتكون بين يديه كاملة، كتفاحة. لو تستطيع أن تعطيه ثديها ليأكله! ما هذه النار التي تسري في عروقها؟ قال:

ـ لماذا أنت جامدة الآن..؟!

تصرخ:

ـ أبتعد، أنت لست سوى متعطش لجسد، جائع عند وجبة ممتلئة..

وتخرج من الحجرة ضاربة الباب بحدة فأهتز المكان والرؤوس.

❖ ❖ ❖

عشراتُ الآلات الطابعة والوجوه والمكاتب والدخان والعرق والكلمات المتناثرة كنثار الأكل، وحلمٌ بعيد لا يومض، حشرجةٌ داخلية ملتهبة لا تصعد ولا تنفجر، نارٌ سرية أوقدتها نسوة في الكهوف، مخاضٌ لامرأة حامل لا تلد أبداً، مولودها مشوه يتشكل بالنار في بطنها وصدرها..

تدق. تدقُ الأصابع الحساسة وجوه الحديد، لتنزف أرقاماً وأحلاماً ومشاريع مروعة فوق الجماجم والمقابر والنخيل، تدق لتهدم المنازل العتيقة وينفجر الزيت دماً وعظاماً، تدق بلا أصابع، تكتب في فضاء يتناسل أقنعة وأشباحاً، دخانُ الموظفين يلتف حول عنقها، تريد هواءً نقياً، كانت تركضُ دوماً في النفق تحملُ الخبزَ والألعاب المحطمة، تريدُ حقلاً وشرفة مطلة على البحر وحبيباً ودفتراً تملؤه بالكلمات..

لكن لا شيء سوى الآلة، كل يوم، منذ الثامنة وحتى الثانية ظهراً، من الشروق وحتى النزف الأخير للضلوع، ويتبعثر دمُ اليوم على الرصيف والمحطة والباص والذكريات. من يستطيع أن ينتزع هذه الصور من روحها، إنها تلوبُ كمجموعة من السكاكين الحارة في أحشائها، تدق على ظلالها، وأصواتها، وصراخها، فلا تذوب..

سحبتهم الأمُ من أيديهم إلى الشارع. كانت صرراً قليلة من الثياب والأشياء يحملونها. كان بكاءُ أمهم وصراخها لا ينقطعان:

ـ أترون.. أترون زوجي يضاجع امرأة في فراشي..؟! يحضرُ امرأةً وسخة من الدور، من الطبالات الوسخات، ويجعلنا نغادر المنزل ثم يتسلل بها إلى المكان.. حتى غرفة لا يستعيرها من أصحابه..هل هذا أب؟

المارةُ تتطلع إليها بدهشة ورثاء وألم. تجرُ العظام الصغيرة والخرق في الدروب. تلتفتُ فجأة إلى معصومة وتصفعها بقوة لتترنح على الأرض. جاءتها الضربة وهي لا تدري، مذعورةً من الرجال، خائفةً على أمها وهي تقفز أمام السيارات، تسمعها تقول:

ـ أنت السبب يا أبنة النحس.. لا أعرف كيف أنجبتك.. أخرجتِ من بطني أيتها الملعونة أم من غار في الأرض؟ تعالوا عن الشارع يا أولاد، يا أشقياء.. لو لم أنجبكم لكنتُ حرةً الآن، أنطلقُ إلى أي مكان،

أختفي عن أنظاره وأعمل في السوق، أو أتزوج رجلاً غريباً وأهربُ من هذه الأرض.. النحس..

تمشي في الزقاق وتصرخ:

ـ يا رب لماذا أتعذب هكذا؟ ماذا فعلتُ لأجرجر أطفالي في الدروب؟!

في بيت الخال القديم، ذي الغرفتين الضيقتين، ثمة جيش من الأطفال، وزوجة الخال تغمغمُ متذمرة، صوتُها لا يصل إلى الأم، لكن وجهها الصارم، الغاضب، يجعل المكان تنوراً.

يداها تقذفان الأرغفة، وتضع طاسة الباقلاء الكبيرة لتنهشها الأيدي الصغيرة والطويلة، لتنتزع حبة أو اثنتين في صراع عنيف.

الأمُ تتجمد عند النافذة المطلة على الشارع. هل سيأتي؟ هل سيخطو هنا كدبٍ كبير ملعون ويركع تحت قدميها؟ لا يبدو في الطريق وها هو المغيبُ المعتمُ ينتشر، ويلق برذاذِ فحمه على الدروب والأشياء، ويزرع سكاكينه وجمره في القلوب..

تصرخ الأم:

ـ معصومة.. تعالي هنا.. أذهبي إلى أبيك في المقهى.. هو يحبك .. اصرخي تحت قدميه.. اذرفي الدموع الغزيرة.. هيا أخرجي!

ـ لا ! يا أمي أنا أخاف من الظلام..!

لم تقل زوجة الخال شيئاً وتركتها في العتمة. أين تمضي؟ الدروبُ خاليةٌ إلا من مارة مسرعين يبدون كمردة بظلالهم وعيونهم النزقة. أين المقهى الذي قالت عنه أمها، لماذا تركتها في هذه العتمة، ضائعة في الدروب؟ هل كانت تريد أن تتخلص منها؟

ـ أبي .. أين أنت؟

تركضُ وثمة ذئب يجري وراءها. تدق الأبواب ولا أحد يفتح، وفجأة سقطت في زقاق اسود طويل، لا ذرة ضوء فيه، صامت كقبر، وفي رأسه البعيدة ثمة عمالقة كبار مضاؤون في جماجهم، يحدقون فيها، على أكتافهم ألحفةٌ تتدلى منها حشرات. جسدها تشنجّ كله. ثمة أجزاء داخلية تتمرد وتفرز حوامض متفجرة. قلبُها طبلٌ تمزق بيد زنجي موتور..

وجدت نفسها في بيت خالها فجأة.فتحت عينيها ورأت حشداً من الرؤوس، أين كانت؟ غابت في ظلمة وأحست بأشياء لزجة تتغلغل في جلدها.ترتعد ثانية، كأن الزنجي يلاصقها بشفتيه الضخمتين. هذا نهار، وذاك ليل، أي مضى الرماد؟ هل ستعاقبها أمها لأنها لم تحضر أباها؟!

يتحدثون عن الظلام وعن أمها وأبيها، لكنها تنام ثانية، وتصحو على أنفاس بخور ينتشر، وثمة لحية تنغرز في جسمها، تصرخ، وتسمع أمها تقول بحنان:

ـ هذا شيخٌ يقرأ عليك..

وانفجر صوت أبيها:

ـ ماذا عملتم في أبنتي.. تركتها يومين؟!

من تحت الغطاء، في سحابة البخور والكلام، تزحف نحو صدره، تدخل في أعماقه كأن السفن تأخذها نحو النور، وهو يسحبها إلى العين ويجلسها فوق ظهره ويسبح بها، متغلغلاً تحت سعف الجداول، ملتقطاً الرمان واللوز لها، فترى في مياه العين السمك الصغير في سحابات مضيئة..

الآلة أمامها. كومةُ الملفات والأوراق تصير رجلاً يخنقها وهي على الكرسي. دوائر الدخان والكلام والهواء الساخن وصرير المروحة ودبيب المكيف وصور الأشباح الوالعة في عقلها، والعواء الذي اقترب من لحمها، وأمها والموقد الذي قربته من ساعدها، والبيت المليء بالأذرع والأيدي والأطباق التي لم تُغسل، والصفعات والركلات والتلفزيون الصارخ طوال الليل والراديو والفواتير التي عليها أن تدفعها وسهرات الأب التي لا تتوقف وروائح النساء في قمصانه، وبقع أحمر الشفاه في أصابعها، وصرخات الأخوة: أعطينا نقوداً!، والحب الذي فشل والعذرية التي فُقدت، والحب الذي لم يأت، ونظرات المدير وعقابه، و الدخان الذي صارت تحبه..

الملفاتُ تتساقط والأوراق تطير.. وهي تترنحُ، وتنهار من فوق الكرسي.

❖ ❖ ❖

كانت تتأمل الشاطئ معه، النهار يترنح وينسحب

من الفضاء. ترتعش من ذكرى الظلمة. تتأمل موسى وهو يتكلم بهدوء، مدركاً انتصاره:

ـ ها قد صرتُ تعبة، كل أعباء الأسرة على كاهلك، وتريدين أن تقرأي طويلاً وتصبحين شاعرة، وكل هذا قد انهار..اعترفي بأن عش الزوجية الذي أهيئه لك أروع وأكثر هدوءً وراحة..

في بحر العواصف الذي ابتلعها، وسحبها نحو غرف المستشفيات وروائحها النفاذة وأنابيبها المرعبة، والعودة إلى كرسي الشركة والجلوس وراء الآلة، والجثوم بالباص المشتعل، ورؤية الهياكل المحترقة، والزحف في نفق بيت الأم بمواعينه وأشباحه المتحدثة ليلاً، تريد أي صدر ترمي عليها رأسها وتغفو بسعادة، ويبدو موسى في هذه اللحظة كرجل هادئ من الممكن العيش معه.

ـ لا تستطيعين إلا أن تكوني مثل بقية النساء، ربة بيت وأم..

تصيح بغتة:

ـ لا تقل ذلك، لا تقل ذلك! إنني لا أرغب بالأطفال.. أخاف الموت!

ـ ماذا؟ وما دخل الأطفال...

ـ أخاف من الحمل والموت.. حلمت إنني سوف أموت وأنا ألد.كنتُ في نفق معتم طويل، وفوق رأس ساحرات، وجوههن مصبوغة بألوان فاقعة، وكانت بطني منتفخة، حاولن إخراج الجنين فلم يستطعن، كان هناك خالي يركض من عنبر إلى آخر، وأبي فوق سرير آخر سكران ومعه امرأة.. شققن بطني وأخرجن الجنين الميت أيضاً..كان الوجود سقف خباز مليء بالدخان السام.

ـ هذا مجرد حلم..!

ـ لا إن أحلامي كلها صادقة..

ـ ماذا بك أنت، لم كل هذه العقد..؟!

ـ ذهبتُ إلى قارئة كفٍ ورأتْ ذلك في يدي..

سمعت ضحكاته وهو يغادر المكان.

❖ ❖ ❖

وقف أبوها على رأسها عملاقاً خرج من قوقعة صمت مشتعلة. يكادُ أن يطبق عليها بحربتي يديه. لم يرفع يده يوماً على جسدها المثخن، والآن...؟! أعرف بانتهاء عذريتها على يد موسى؟ أجثم مع أحلامها المخيفة؟

ـ ماذا بك يا أبي؟

ـ أنت تفضحيننا يا أبنتي..أتساوي الدراهم التي تعطينها لنا كل هذا...

أرأى أبوها الماكينة التي تدخلها يومياً مثل الوردة لتخرج مبعثرة من فرامة الورق؟ ألم يدعوها للشهادة من أجل أخوتها حتى امتلأ صليبها بالمسامير؟ ألا يكف هو عن سهراته في الأزقة المعتمة والنوادي الضاجة بلعب القمار؟

وتركته يرفع هذا الصوت الذي لم تحب سواه:

ـ هل من المعقول أن تفسخي خطبتك لموسى بعد كل هذه الخلوات بينكما، من يقبلك بعد الآن؟!

كأنه أدخل شفرة في رقبتها، فصاحت بغتة:

ـ ماذا تريدون مني؟ ألا يكفي أن جرجرتموني إلى الشركة وأخرجتموني وأنا طفلة من المدارس.. وقلتم ضحي من أجل أخوتك.. وانغرزتُ بين أولئك الرجال ولم تخافوا على كنزي، وتركتموني أجيء في الحر والباص المليء بالرجال..وخطبتموني إلى رجل يريد أن يحبسني..

ـ وقد تركتِ العباءة ثم الآن أيضاً تتعلمين السياقة وغداً لا أعرف ماذا ستفعلين؟ سوف أحبسك في البيت .. لن تخرجي أبداً إلا إلى بيت زوجك وليكن من يكون!

اندفعت صارخة:

ـ لا تستطيع أن تحبسني، أنا امرأة حرة ..!

لكن باب الغرفة انغلق في وجهها.حاولت أن تفتحه دون جدوى.

كانت تصرخ في نفسها:

ـ وأنت.. لماذا لا تقيد شهواتك وتسكن في البيت، لماذا توزع نقودك ونقودنا على نساء رخيصات، وعلى طاولات القمار.. والتدخين والشراب؟! أي عذرية بقيت عندي وانتم شردتموني في دروب الحارة ليلاً؟ لماذا يا أبي.. لا تكون أباً؟!

جلستْ في العتمة طويلاً، سمعتْ أحاديث الصالة تصير مختلفة، همسُ أخوتها يجيءُ غريباً:

ـ حبستم معصومة؟!

ـ أين سننام والغرفة مغلقة؟

ـ هل ستموت؟

دهشت من هؤلاء الأخوة، كانت تغطيهم دائماً وتشتري دفاترهم وأقلامهم وملابسهم، وتحضرُ القدورَ المليئة من المطاعم لهم، والآن.. يفكرون في الغرفة فقط! في شمس الظهيرة تأخذهم من مدارسهم، تجري بهم إلى المستوصفات وتأخذ جراثيهم وبردهم..

تتطلعُ إلى أصابعها، إنها تدق فحسب في الحديد، ولا تنتج ملحاً، تلتهمُ الصدأ ولا تزهرُ وردةً..

تبكي.

لا أحد قريب منها مثل هذا الورق، هذا البياض الناصع الذي تملؤه بالماء والحبر والأمل. ليدعوها في هذه العلبة المغلقة والوحدة التي طالما اشتهتها وخافت منها، والآن أصابعها لا تدقُ بل ينبتُ منها الشعرُ والورد، والعصافيرُ تطير من غيومها الكثيفة الملأى بالمطر والحب، والكراسة غدت مثل التربة الطينية المشبعة بالأرواح..

تفتحُ أختها الباب محضرة صينية الأكل فترفسها وتطيح بالأرز والسمك، وتغلق الباب.

لتبقى هنا وحيدة منبوذة، ولتمت شهيدة. سترى جنازتها الآن، وتسمع الأصوات: ها هي البنت التي حولت أصابعها إلى شموع لعائلة دفنتها حية.

يتهامس أخوتها، تسمع الأم تقول:

ـ خلاص ينبغي أن تفتح عليها!

تسمع صوتاً غريباً يدخل الزقاق ويجيء في البيت ويلامس حذاؤه السجادة الرثة في صالتهم، إنه مديرها، يقول:

ـ إنها مثال .. الاستقامة و.. والرجولة!

وتسمع صوت سيارته الفخمة تنأى عن زقاقهم. وهاهم الأقرباء حزانى ويثرثرون : أين بهجة معصومة وثرثرتها وصراخها وضحكها، البيت ميتٌ بدونها!؟

إنهم جميعاً الآن يريدونها، وها هو الأب يقترب، والباب يُفتح، ويدخل منكس الرأس ، حزيناً، لكنه يرفع رأسه بقوة وكبرياء ويقول:

ـ انتزعتِ يا أبنتي حريتك!

❖ ❖ ❖

تكتبُ:

هذا الليل الجميل من خلقه؟ هذه النجمات الساحرات في الأعالي من رصعها يواقيت في الكون اللامتناهي؟ هذا السحر الضوئي الطالع من الأصابع، والعيون والقلب من بثه وأزهره؟ هناك الأب العظيم الرحيم فيما وراء المادة الفانية يغذي العالم بحنوه المتدفق.

مصباحها الصغير تعبٌ من التحديق في الورق، وأغوارها البعيدة تنتفضُ في كل سطر، هي على شجرة الكون تنبض بالمحبة وتفتح صدرها لكل عابر سبيل ضائع. ها هو شيء يتحرك في التربة، بذرةٌ صغيرة ترتجفُ حياةً بين الرمل والعناكب، نبضةٌ في جسد هائج ثائر، نبضة نورانية كأنها قادمة من الغيب، تتغلغل في جلدها فتتحول إلى شجرة ميلاد مضاءة.

لن ينطفئ المصباحُ ما دام هذا القلم ينبض، سنديانةٌ من سماد الحقول إلى أرصفة الشوارع.

أخوتها يغمغمون من المصباح. الليل أوغل بعيداً والصمت غابة عذراء في كل الطرق، وهاهي اللغة تتدفق، والروح تطلع من أحراشها القصية، ترفرف حول الإله مرة، وتشرب ماء النجوم مرات، وتنزل إلى الخيام الكثيفة الألم، المقذوفة في البراري المشتعلة، تدنو من ينابيع الصيادين الفوارة في البحر، وتذوب في سواعد النسوة الغارقات دماً في الحقول، الروح خضراء كطائر، سمراء كالبراءة والحنطة.

نهضت من فوق مكتبها، غسلت الخشب والحديد، الغرفة المليئة بالأسرة والألحفة والمساند تخنقها، إن لحظة التوهج تذبل، صحت فإذا الشمس ساخنة فوق جبينها، وضجة البيت والأخوة تتصاعد وتمتزج

وتصير نافورات من الصراخ في سمعها.

❖ ❖ ❖

كان الرجل الأبيض ذو العمامة السوداء واللحية الكثة يتطلع إليها، وهي مبهورة بالأرفف وأطنان الورق الناعم المجلد الذي يحيط به كأنه قوس قزح.الكهل لم يخفي إعجابه بها، وحين مدت إليه أوراقها لكي ينشرها لم يفتحها، وسأل عن أبيها وبيتها، وراح يخطو معها في الأزقة متذكراً الدروب والدكاكين، وعلى عينيه ترف أجنحة الحكايات والفضائح، فيتطلع فيها بأسى.قال:

ـ حاولي أن تزورينا دائماً لكي تكتشفي الثقافة الحقة، ولعلك تغيرين من هيئتك هذه..

قالت بكبرياء:

ـ لا ينقصني شيء يا سيد، لكن هل سمحت بإلقاء نظرة على أوراقي التي أرجو نشرها، في حين إن هيئتي أنا كفيلة بها..

حدق فيها بدهشة، وراح يقرأ بين التمتمة والذهول، قال:

ـ ما هذا يا أبنتي.. هذه كلمات حب فاضحة؟! الجسد المفتوح، والثدي المتفجر ورداً وحمى، والإله الذي يزرع في السماء والأرض محبة وأطفالاً..أتريدين نشر هذه الحرائق بين عباد الله حقاً؟!

نهضت وانتزعت الأوراق من بين يديه وهو لا يزال في ذهوله المستمر.

❖ ❖ ❖

كل شيء بات أمامها مفتوحاً، السطح يتحول شيئاً فشيئاً إلى مملكتها المستقلة عن البيت وصراخه ومعاركه، يصيرُ غرفةً كبيرة منزوية، ومدخراتها المتوارية تصير أسطوانات وكتباً ومزهريات. السماء تصير أقرب وتغدو مظلة زرقاء شفافة، وهي تخترقُ الظهيرة بسيارة حمراء جميلة باردة من الداخل وتصدح بموسيقى، تجري بسرعة نحو الكشك وتنتزع المجلة وتلهث نحو الصفحة، وهاهي كلماتها متفجرة، ضخمة، سوداء كبيرة، تنزف دماً ورسوماً، وها هو أسمها متلألئٌ..

المجلة مفتوحة في حضنها، تسوق بين خط السيارات البطيء، الدخان ينبعث ويتسرب إلى علبتها الحصينة، تنزلُ عن خط السيارات الطويل، تندفعُ فوق الأرض الترابية وتئزُ الحصى تحت عجلاتها تندفع بين المنخفضات والمرتفعات وهي تهتز وتتأوه، تتذكر رئيس التحرير الذي حدق فيها مبهوراً، وقذف الورق إلى المطبعة ودعاها إلى عشاء ..

في الليل تفتح الكتب، تطالع كتاباً. تستغرقُ، وبغتةً تحذفه لتطالع كتاباً آخر. تتأمله وتدخل في أعشابه النفاذة بالعطر، تنساب وتدهش لأن كل هذه الأفكار سبق أن لاقتها في طرقاتها المعتمة، وفي أزقة الخبز والظلام، وصرخات المدرسة؛ كونٌ هائل يتفتح داخلها، لا تعرف أين تبدأ نجومه وتنتهي مجراته، سحبٌ وغموض ومخاوف من الجلد وانفجارت الصدر وزيارات الأشباح وهذه الآلام التي تأتيها في كل لحظة. تدع الكتاب، وتطفئُ المصباح، وتتجمد على السرير.

موسى يقف أمامها مذعوراً غاضباً، ويمسك المجلة ويصرخ:

ـ هل بدأت تكتبين أيضاً..؟ وما هذا الهذيان الذي تنشرينه.. امرأة ذات أثداء مفتوحة للحب... وجسد مجنون ينضح بالغربة في الارتواء وأنت المتخشبة!هل تتصورين إنني أتزوج امرأة تعرض وجهها وقلبها على حبل غسيل عام؟!

خلعت الخاتمَ وقذفته في وجهه.

تذكرت الشاطئ الذي كانت تركض فوقه ويلحق بها، يجريان، ويقفزان على الموج، أو يتأرجحان في قارب، ويشمان بقايا السمك وأساطير البحارة، يتظاهران بالموت والطفو فوق الموج، تخيلته سيبقى معها إلى الأبد، وفجأة اختفى، وزالت روائحه وصرخاته وذاب مع امرأة أخرى وزغردت النسوة في فرحه، وانتفخ بطن زوجته واحضرت كتلةً من الضحك والدهشة من الغيب، حياة متجسدةً تتحرك على الأرض، وهي في غرفتها، بين أوراقها، تصير ورقاً من الأوراق، تدقُ كل يوم على الآلة وجسدها، تخمشُ بأظافرها روحَها..

تلبسُ عباءةً وتمشي في زقاق وتدخل بيتاً غريباً وتعرض يدها على المرأة العجوز، بين بخارها وشعرها الأبيض الكث.تقول:

ـ دربك وعر يا أبنتي، ستعرفين رجالاً كثيرين، لكن لا أحد سيبقى معك..

ودت لو تقلب مجمرة البخور على رأس العجوز، لكنها مشت في الزقاق كئيبة. وجرت إلى غرفتها وسط اشتباك بين الأم وأخيها.

ألقت بنفسها على السرير. تشعر بأن كليتها تكاد تنفجر، وإن أشباحاً يركضون في صدرها ويصرخون في مغارات مفتوحة على عينيها، تتقلبُ، وتدهش كيف تحن إلى موسى وطيبته البسيطة، وتود لو كانت في بيته..

ازدادت الصرخات والشتائم في أسفل البيت. لم تستطع غرفتها أن تحميها من السيل. وهاهي أقدام أمها المتوترة ترتقي السلم. الآن ستفتح، وفعلاً تظهر لها منفوشة الشعر، عظامية الوجه، عيناها تشتعلان غضباً على كل شيء، تصرخ:

ـ أين أبوك؟ أتعرفين أين أبوك..؟ إنه مع امرأة الآن .. جاءت امرأةٌ صديقة وقالت إنها رأته يدخل دار طرب وقد أنزل من سيارة أجرة امرأةً ..ومغطاة ..الفاجرة! لماذا تختبئين هنا؟ لماذا لا تحضرينه إليّ..؟ وأين النقود... بحثتُ عن النقود فلم أجد شيئاً.. سرقها وسيصرفها الآن على الخمور والنساء..!

ـ يا أمي لم لا تكفين عن الشجار؟

ـ آه، أسمعوا هذه البنت الجاحدة.. أقول لها أبوك ينام مع امرأة ويضرب رأسَ أمك في الجدار وهي تقول لم لا تكفين .. عن الشجار؟! إذا لم تفعلي شيئاً سأحرق هذا البيت كله..!

ـ أحرقي العالم كله، أحرقي نفسك في الشارع ولن أطفئك!

حاولت الأمُ أن توقفها فاشتبكت أيديهما بقسوة، نحتها معصومة بقوة، اندفعت على السلم، تساقطت ككرة نار، صار حجمها هائلاً، اندفعت سيارتها كرصاصة في المدينة.

تدورُ، تحدقُ في التضاريس، كشبح، كنفثة تائهة من السماء، مثلما كانت طفلة تمشي في الحارة،مثلما كانت نفثة من الإله، سقطت على تنكة ساخنة هي الحارة، كم كرهت تلك الحارة ولم ترها بعد. لم تذهب إليها وتخاف من المرور بها. حمامةٌ من الأعالي سقطت في قفص الأرض. تدورُ بسيارتها، تجدُ مسبحةً من المصابيح التي لا تقود إلى سكينة، الشوارع فارغة، والساحلُ الطويل معتمٌ، تنحدر إليه، تسمع وشوشة البحر، تسكن قربها. تود لو تنام وهي تلتفت. تسمع همساً. فجأة تطل وجوهٌ مرعبة على الزجاج، فتطلق المحرك وتندفع وهي تسمع صرخات وضحكات!

❖ ❖ ❖

كانت الثلة في غرفة واسعة. أجسادُ رجال مسترخية ومستفزة، دخانٌ كثيف من الأفواه، وعيون تحدق في ورقة صغيرة في يد رجل، أعقاب السجائر تنهالُ حرقاً في الأجساد المعدنية السوداء، ووجوه ترتفع فجأة، وأصواتٌ تتعالى وتتداخل، وأذرع وأصابع تمتد منها كأنها أغصان محروقة من الشمس، وانفجارات لغة وارتعاشات مياه رقراقة..

وهي تتطلع إلى ذلك الوجه الأسمر، ذلك الصفاء الذكوري الغريب، ذلك الكلام الصامت، والصمت المنفجر شعراً، وتجد الصورة تنغرزُ بين نهديها كوردة حارقة، وتتساءل إذا كان الإله سيعطيها فرصةً لتلثم ذلك الفم الصغير الذي يشبه جمرة ورماداً.

كانت كل سهامهم موجهة إليه، وأخرج عدة منها مضرجة بدمه، وكانت تود أن تصرخ، وأن يلتفت إليها كل هذا الجمع اللامبالي بها، كأنها حشرة اندست في مزهرية، وحين تبعثرت روافدُ الجمع فوجئت به ينساب معها وزميلتها هند، ويأخذهما إلى مشرب في فندق: غرفة صغيرة مطلة على الشارع، وغارقة في العتمة وفي النزع الأخير لشمعة..

رأت رجلاً مخيفاً، رائعاً، وُوضعت علبٌ راح يشربها بسرعة وهند تحتسي على مهل، وهي لا تقرّب هذا المنكر..تتطلع فيه وهو يتكلم وتقترب كما تمنت

من فمه، ولكن الآن يطلق كثيراً من الدخان، وعروقها بدأت تؤلمها، وراحت تتدفق بالكلام ودهست شمعة جديدة، وقلبت علبة..

ولا تعرف لماذا اشتبكت معه، لكن صوتها راح يتعالى بغتة، واندفعت بكلماتها في دروب جديدة، ودهشت من قدرتها على توليد الكلام، وازداد التوتر وهي مخدرة بالروائح، فأخذت علبة ودفقت سائلها الغريب في جوفها، وكأنها تعرف هذا السائل منذ زمن بعيد، انتبهت إلى عروق أبيها تجري فيها، وازداد اشتباكها مع سامي، وخرجت مخدرة ومدخنة نصف علبة وشاربة لنصف دستة من القناني الباردة التي حلقت بها، وانتشت روحها واندفعت بسيارتها، وحين وضعت رأسها على الوسادة شعرت براحة غريبة وهي تنام ونور الفجر يشعشع..

في الصباح تتذكره، في دق الآلة المخيفة وهي تدهسُ الأكواخ وتبيعها في السوق أراض للكبار، تتوهج شعلة صورته في الجريدة وكلماته الشعرية المبعثرة المنتشية الصارخة، تطير إليه في المساء، ويحضنهما شاطئٌ يطل على جزيرة خضراء، وتبدو الأغنيات والحجرة التي تحبس ذاتها فيها والعائلة والعالم، كلها أشياء مختلفة، والرجل يتدفق معها بكلماته الشعرية الأخاذة:

ـ أنت فراشة حطت بغتة على سطح قلبي البارد الثلجي..يا لنورك المتوهج، من أين أتيتِ بهذه الأصابع الزهرية المشتعلة، وهذه الحنطة في وجهك وجلدك..

وتتراخى على المقعد، والموسيقى الحالمة تدور غازلة من الظلام والبحر والشجر بدلة ساخنة للشتاء، يقول:

ـ الآن العالم تبدل فجأة عليّ، حينما ظهرت في عالمي المقفر، وكانت الأشباح تملؤه والقبور مفتوحة فيه، أعلنت قيامتي وظهر نبأ فرحي، وجئت إليّ بالأبيض النوراني المطرز بالورد، أيتها الجنية الساحرة !

تسكر بلا خمرة وحين جربتها معه ودخان السجائر والشعر يلفهما، راحت ترفرف بجناحين كبيرين، ولم تعد صرخات أمها تعنيها في شيء، وراحت تعطي الأب علب سجائر ونقوداً صغيرة للنادي، وتسهر إلى وجه الفجر، ولا تكاد تستطيع أن تنهض للعمل، وحين تسوق سيارتها تندفع في الدروب وتصعد الأرصفة، وتخمش مصابيح السيارات وخلفياتها، وتلوذ بالفرار.

حين تجلس على مقعدها في مواجهة الآلة تغتسل بمطر من الصدأ والغبار، وترى زهيرات الشعر ذابلة تحت صندليها، وليالي الغيم وفجر الفضة تستحيل إلى حراشف ثعابين انسلت من روحها، فتتفجر كلماتها مع النزيف الداخلي، وفي الهياج وعذابات الظهائر المشتعلة وأخطاء الحسابات وغيابات التدخين في الحمامات النسائية المليئة بالدخان وهمسات الفضائح. كانت تحمله معها، كان صوته في معطفها وكلماته حمامات تطلقها في وجوه السحرة وموظفي خزائن الدم والعظام، وعلى ساعده ترتاح من أيام مروعة بالكوابيس، يقول لها على صفحات الورق بين الناس وفي السرير، وفي الأركان المنعزلة في المطاعم الصينية الملأى بالنبيذ والظلال والأنوار الشاحبة:

ـ أنت الحمامة النقية التي تعلنين ميلاد الطهر، سيدة الفرح الأولى، حاملة أختام الحب ، من أصابعك ستتدفق كلمات جديدة..

يطيران إلى عش يجمعهما، يغسلها بشفتيه طوال الليل والنهار، يفتح زجاجات النبيذ القانية ولا يأكل إلا شفتيها، وتراه يهذي بعشقها، وينثر صفاتها ومدائحها في كل مكان، تسكر كثيراً، وتدخن معه إلى الفجر، وتمضي إلى العمل كطائر مذبوح.

مشروعاتها كلها ورق نائم في مكاتب البيت، خربشاتٌ تبحث عن وقت، وزمنها مخصص كله للآلة، التي تدخلُ في تروسها فتتقطع وتتناثر مع الكلام الكثيف والدخان.

تصرخ في سامي الذي صار زوجها:

ـ أريد وقتاً.. داخلي مشحون كبركان تكون مع بداية الأرض والمرأة.. فيه حممٌ ستغطي المكان..

وهو مع زجاجاته يمضي إلى المطبخ والصحون

ويعد لها الوجبة، وبالكاد يضع في فمه شيئاً. يتأخر عن الجريدة ولا ينام ويسمع الموسيقى ويشرب، وهي تتأمله خائفة: الآن صار لها طفل جديد، وبدلاً من ضجيج البيت الهائل حدث صمتٌ مروع!

تثرثر معه طوال الليل، وتخمش جلدها، وتطالع الخارج المحترق، أشجارٌ كأنها اشتعلت من القيظ، وتختلي بنفسها، ولا شيء يخرج، وتتكلم أمام سامي طويلاً عما ستفعله، وتشرب وتدخن وتندفع، وتجد إن الفجر يقترب، وهي بحاجة الآن إلى النوم..وبعد ساعات قليلة سينفجر موعدها مع الآلة، وفجأة تجد نفسها في الشارع، تندفع بسيارتها وتبعثر أحجار الرصيف وتذعر المارة، وتنطلق كرصاصة..

❖ ❖ ❖

تتقلب على الكرسي الطويل، ثمة سكين حامية في خصرها، تنتزع سامي من مقعده وهو يكتب ويشرب، تصرخ:

ـ ماذا بك ؟ لماذا تزوجتك ؟ ألكي تبتعد عن العمل وتحتسي هذه المشروبات التي لا تتوقف؟ كنت أعاني مع أهلي والآن أنت.. والآلة التي تطحن رأسي كل لحظة..

سحبت غطاءَ التلفزيون، اندفعت مزهريةٌ وتحطمت، دخلت شظاياها في جلدها، صرخت بعنف وحرقة.

السيارة تندفع بهما في الظلام والحر والغبار، وجهها كأنه صار طويلاً، جسدها مبعثر، والدم لا يتوقف، ستموت الآن، ثمة صرخات تندلع في الزقاق المعتم، وأمها تجري وراءها، صراخٌ رهيب يتعالى، وسامي يقود بسرعة، يضع يده على جرحها، وهي تبعده بعنف..

وحين وضع الطبيبُ بعض الأربطة، وفحصها طويلاً في مواضع الانفجارات التي تقول أنها لا تتوقف تحت جلدها، لم يجد شيئاً.وكان الطريق الخالي، والفجر الوشيك، والنوم إلى الظهيرة..

تحلم حين تتخلص من الآلة ستملأ الدنيا بالكلمات، لكن كيف وأهلها لا يزالون يطاردونها بطلباتهم، وزوجها الذي تتباعد أيام عمله، ويكثر جلوسه في البيت، وقرب زجاجاته..؟ لا خلاص لها أبداً..إنها لعنة تطاردها منذ أن كانت طفلة، منذ الزقاق والشبح الغريب المعتم، الذي لعب بجسدها، وهي مطاردة.لعل سامي امتدادٌ لذلك الشبح جاء على هيئة رجل تشرشر أصابعه بالشعر، ويمضي وقتاً طويلاً صامتاً كئيباً، ليطلع بورقة أو ورقتين، وعليها أن تعاني كل هذا الكم الكثيف من الدخان والحرقة والصمت، ثم يغرق في زجاجته ويندفع صارخاً، يحضر الجن وقوافل العرب وقصص الندماء، ويصيبها شيء غريب من المس المماثل، فتندمجُ معه وتختلط ضحكاتهما وصرخاتهما وشعرهما وقبلهما وأعضائهما، لكنه في الصباح مثل سجادة مبلولة أو طير غريق.ينامُ طويلاً إلى الظهيرة، ويتركها تزحفُ نحو سيارتها، مقطعةَ الأوصال، نازفةً، لتجري وتجلس تحت صليبها الفضي الكبير وهي معلقة بأسياخه ونوابضه التي تتحول إلى ذبذبات عن البورصة والأسهم والأقفال والإغلاق، ويسحب فكها نمرٌ من هنا، وحيةٌ من هناك، لتندفع في الظهيرة إلى بيت أمها، الشمس الكبرى تجثم على سطح نظارتها، والمكيف تعطل، والأرصفةُ تشعلُ الغبار، ورجال المرور يحدقون في ساقها، وهي حين تصل إلى مجلس بيت أبيها تسمع ذات الصرخات وترى الاشتباكات نفسها وتقاذف المواعين واللعنات، حتى تنتزع طبق الأرز وتضعه على طاولة شقتها لترى زوجها لا يزال نائماً..

ترى ملابسه وأوراقه المبعثرة والزجاجات الكثيرة الفارغات، وحين يلملمُ أعضاءه لغروب الظهيرة، ويغتسل ويتطلع فيها، متذكراً بأنه زوج وموظف، يزحف نحو طاولة العشاء، مستمتعاً بملمس السجادة، والزجاجة، ومتطلعاً بقرف إلى العيش..

تصرخ:

ـ أجيء بالأكل في عذاب هذا الوقت.. وأنت مخدر في الفراش، هل عليّ أن أتحمل طفولتك الدائمة؟

تضرب الصحن بيدها فيتناثر الأرز وتقع السمكة على رأسه.يتجرع الشراب، في حين تقذف هي بنفسها على الفراش..

تهذي:

ـ أتخلص منه، أهرب من هذا المكان، من الآلة والعائلة، بعيداً يا رب، أجد وقتاً لأكتب، لأصنع أشياء مبهرة، لدي الطاقة، كل هؤلاء عوائق يضعها الشيطان في طريقي، لم أتخيل سامي بهذا الشكل، ثرثار، وكسول، وأناني، رأيتُ مظهره الخارجي، الوسامة والصورة اللامعة في الجرائد، واندفعتُ إلى ذراعيه..

تسمع الهاتف ويجيء صوت هند فتنهض، وتلبس وتتعطر، وتحقد فيه وهو ينظر إليها بدهشة، وتندفع بسيارتها إلى شقة هند، حيث الهدوء والسكينة واللوحات والموسيقى.

تروي مرة أخرى حكاياتها، والمرأة الكهلة تتطلع إليها بإنصات غريب، كأنها كلها آذان.

تغيرت ليالي الصمت والحزن، إلى ليل بهيج، ووجوه رجالية شابة كثيرة تحيط بها، وتسمع كلامها المثير، وتقترب منها، وتغازلها، وهي تسدد الضربات للكسالى والتافهين.

تتطلع إلى نفسها بدهشة كيف راحت تضع كرات الثلج في كأس الويسكي، وتشفط الدخان وتلقيه سحائب في وجوه الرجال وكأنها تريد أن تثقبها، وتتدفق بكلمات وصرخات ساحبةً كل البقع المعتمة في النفوس، وأحدهم يصرخ، وآخر يتأوه، وثالث يهرب، وتتطلع إليها هند بدهشة وتقول:

ـ كيف استطعت أن تهزمي كل هؤلاء الرجال؟!

وتضيف:

ـ إنهم حشرات.. آه، لو كنا نقدر أن نكون مثل ملكات النحل نلسعهم لسعة مميتة ونسيطر على خلية العسل..!

تتطلع إليها معصومة بدهشة، وتجد ثمار الرجال منتشرة من أكياس ملأى بالأكل والعلب والأشياء.تترنح على خطوط الضوء الأخيرة، والدخان، وهمسات هند الساخرة، وتشعر بجسدها الممزق، ونداءات الهاتف وأرقام زوجها وأهلها تومضُ في الفراغ والظلام، وتشعر بهم يقتربون منها ليجروها إلى الآلة ويحشروا جسدها في تروسها، ونهدها ينشطر والدم يتدفق..

لأول مرة منذ سنين لم تذهب إلى العمل، لم تركض إلى سيارتها، وتندفع بين عجلاتها ودخانها وتقذفها وسط الحشود لتعثر على موقع بعيد وسط غابة من كتل الحديد.

ترى الشمس وراء الستارة كتلة من الفضة.والشاي والموسيقى والبيض المشتعل والخبز الطازج وكلمات الشعر مبهجة.ليس ثمة وجوه الموظفين المحنطة، ولا الآلة التي تدق، وأصابعها تذهب إلى القلم.. وتتكلم.

ويشنق المساء بمجيء الرجال وأكياسهم وزجاجاتهم وعلبهم وثرثراتهم ودخانهم، وهي تهتف: ما قيمة الحياة دون متعة، ومن يدري ما سيحل به غداً !وتندفع معبةً من العلب بعد أن سخر منها أحدهم بأنها عاجزة عن الشرب، تضع هرماً كبيراً منها، ولا يزال رأسها يتدفق بالحكم والشعر والسخرية والسباب، وكأنها ترى جواً سحرياً، جلنار تتقدم وسط عتمة الذئاب وأبخرة الرماد والكهوف، تتجاوز حشود الرجال النائمة والمثرثرة وتصعد إلى ذروة الجبل، ترى الدرب وسط الدغل والأكاذيب..

تندفع معصومة بالصراخ، تضع أصابعها في وجه خنزير آدمي يتاجر باللحم البشري، تعري آخر صامت متستر مستفيد، وتحس بأن جسدها يُنشر بآلة أخرى، ثم ترى الشمس واهنة خافتة الأنوار، فتقول لها هند إن المساء قد حل مرة أخرى!

لا تكاد أصابعها أن تصل إلى كأس الشاي، والزجاجات والعلب قدُمت، وبدأت الثرثرة تنشر جسد الليل الميت بالضوء، ولكن الهواتف تتسارع وتصرخ، وتسمع في إحداها أمها تصرخ وتقول إن أبوها مريض ونُقل إلى المستشفى.

❖ ❖ ❖

تدقُ. أصابعها تكاد تتغلغل في الحديد، وعمرها يذوي لأجل قمل يمتلئ بدمها كل يوم. تدقُ على رأسها، الذي يكاد ينشطر.أهلها، طلباتهم التي لا تنتهي،

الزوج السكير ، الأحجار التي تريد ضحية دائمة، الآلة، الكلمات التي لا تأتي، والسهرات الرائعة التي غابت، والشقة التي تنحشر في دولابيها، آه لو تستطيع أن تحيل هذيان السهرات إلى شعر، تطفو بتلك الجثث على نهر الطمي، تصور الوجوه الضائعة في الدخان والفقاقيع..

تتوقف عن الدق.تتناول سيجارة، تندفع بكلمات أخرى خالية من الجداول والسهام المصوبة على القلوب والبيوت.تحدث حولها سحابة من الضوء، تمتلئ الأوراق بدمها النقي الذي يعلب في زجاجات مضيئة، تندفع بسيارتها إلى شقتها، تضع الأوراق تحت أعين زوجها المذهولة، الذي يقرأ ويحاور، ويُعجب ويشارك، وهو الذي ظنت إنه سيغير من كلماتها، وها هو صنع الأرز والسمك والصمت والعطر.

تصرخ دائماً في أذنه:

ـ أريد أن أخرج من مقعد الإعدام تحت الآلة..أريد أن أهز العالم بشعري..!

البيت هادئ لها، لا تليفونات من الأب والأم ومعاركهما في هدنة من أجل الكلمة النازفة، ولكنها تحك جلدها بسأم، ضاقت من الصمت، ومن زجاجة سامي الليلية، تقترح عليه أن يذهبا على بيت هند، لكنه يفضل الوحدة.تندفع هي في طريقها الليلي، تعبر تلالاً وجسوراً، تنزل في منخفضات ويتبدل الهواء الرطب المشتعل، وتعبر أزقة راقدة، وتقتحم البيت الضاج بالصراخ، الكل يصمت ويتأملها، تعشق هذه النظرات المستهامة بها، ومستعدة أن تحلب نجوم الليل لكي تظل هذه العيون محدقة بها. لماذا زوجها بخيل بكلمات الغزل والثناء؟

يحيط بها الجمعُ، يصغي للكلمات، ودوائر اللهب والشعر والجمر والدخان تدور، والعيون تتسع دهشة وخوفاً وفجأة تنهمر الشكاوى والصرخات واللعنات، وهي تضحك تحس بلذة من توغل أظافرها في جلودهم السميكة، ولكنهم يشربون ولا يعيرون ضرباتها اهتماماً دائماً.

تواصل قذف شظايا زجاجاتها المحطمة على وجوههم، تقول لسالم: أنت دكان قمامة تجمع فلوسك الصغيرة من الأطفال والغرباء المشردين وتبعثرها في المراقص وعلى الغواني! أنت يا كمال مجرد انتفاخة كلام وأسطر قليلة محفوظة ثم فراغ أجوف.أنتِ يا مريم مجرد تابع لزوج غبي. وحتى أنتِ يا هند فدوامة تبلعين النقود والهدايا والثرثرة !

استمر الصراخ إلى الفجر، وانقلبت طاولات وتحطمت كؤوس وزجاجات وأفئدة، ولم تنفد المياه المشتعلة في الصدور، وبدا إن الجميع استفاق للحظة، ودهشت لأنها أحبت هذه اللحظة كثيراً، وصاحت: هذه لحظة الصدق المطلقة! وشعرت بشلال نظيف غسل روحها.

ثم صحت في الظهيرة على صداع فظيع، وروائح كريهة، ورأت البقايا تملأ الصالة، وهند محمرة العينين تحدق فيها، وتقول:

ـ عليك أن تنظفي البيت كله من هذه القذارة!

لم تتذكر هند أي شيء، ومضت تأكل بشراهة، وكانت الليلة لا تزال مبهرة في مكان ما من نفسها، وحاولت أن تنبش ذاكرة هند، وجاء الليل كرة أخرى، وظهرت الزجاجات والوجوه والأدخنة والضحكات والصرخات والأشعار وبالكاد كان أحد يتذكر ما جرى في ليلة أمس، وبدت جلنار مذهولة، فكلما صعدت التلال والجبال وقادت الرجال في الدروب الضيقة تبخروا في الضباب وتجد في قبضتها تراباً من أشباح وأرواح..

تقول للجمع:

ـ لماذا تسمونني معصومة هذا الاسم البلدي المبتذل، أنا جلنار! انظروا إلى أوراقي الكثيرة التي أحرقت فيها روحي لكم، انظروا إلى الجبال التي أوصلتكم إليها.. ما بالكم تتطلعون إليّ بهذه النظرات الغبية؟ أنتم تسكرون وتنسون فتوحاتي الكبرى..

يقول كمال:

ـ دعوها فهي لا تزال سكرى من البارحة!

ضحكوا. لكنها قالت:

ـ بل أنت الذي لا تفيق من سكرك يا تافه !

❖ ❖ ❖

ليس هذا هو أسمي. خشبةٌ محفوظةٌ من الطوفان. برسيمٌ لم يأكله الماعزُ البري التراثي. هذه امرأةٌ تغسلُ جلدها كل يوم بالخناجر والشمس وتُصلب في زقاق بلدي ضيق. هذه التي باعها أبوها في سوق الغواني وصارت نبية. انظروا إلى أصابعها الممتدة من الآلة إلى الإله.ليس هذا هو أسمي، قناعٌ من المكر، ودميةٌ تغمغمُ بنعم الفراش، وتنسجُ الوردَ الصناعي في مخدات الرجال، وتُوضع على عرش العرس مصبوغةً بالحناء والدم.بل امرأة مصلوبة على السهام المعقوفة ومطرٌ معدنيٌ ينهمرُ على رأسها منذ أن كانت طفلةً تهربُ من الزقاقِ الذكوري وسواطيره.امرأةٌ وجدت شظاياها في كل بقعة من الأرض تأكلها النسور.

أيها الأطفالُ الطالعون من دمي، أحلامي النازفة المشتهاة البعيدة، كلُ حذاءٍ صغير يتحول في روحي إلى قنبلة، وأنا شجرة بلا أوراق، محروقة، في أرض صفراء، أحبس الضباب في يدي وأحيله إلى قطرة وطفلة..

❖ ❖ ❖

تندفعُ مسرعة إلى بيت خالها الجديد. دروبٌ زلقة، سيارتها تبعثر الأسربة المشتعلة، وتتجنب المنخفضات والشجيرات الأخيرة الباقية من غابة الملح.

تكاد السيارةُ أن تصطدم بالجذوع والأشباح، تندفع، العرقُ يتصبب وأمها تهذي في المقعد الخلفي، وسامي واجمٌ، وتصرخ العجلاتُ بغتةً عند البيت الكبير الوحيد في الخلاء الغريب.

البابُ مفتوحٌ على مصراعيه، والدهليز مليءٌ بالنسوة لابساتِ السواد، متقاربات كأنهن نسيج معتم من جلد الخفافيش، رؤوسهن المتقاربة النائحة تثير فيها الرعب والفجيعة.

تركض، تقفز سيقانهن، تمضي في غرف وممرات البيت، وثمة وجوه غريبة، حية وميتة، كأنها دهاليز العالم السفلي، ومياهه الزيتية المشتعلة، تطبخُ الرؤوسَ، وجثمتْ بقربه، هذا هو خالها، الراقص، المغني، القاص، قرب نهر الشاي الأخضر، الشاعر الذي أعطاها طيوره وخواتمه، ها هو حيٌ، رقد، وجهه يتطلع إلى السقف كأنه يتأمل العنكبوت الوحيد في الزاوية.

سوف يلتفت إليها حتماً، وها هي تهزه، وتحدثه، وتصرخُ به، لينهض، ليسقيها الشاي الذي سقاها إياه أمس، وكان في قمة جبل جلنار، يعبر الثلوج نحو جمرة الكلام.

أقرباؤها يمسكونها من الخلف لكي يظل ميتاً ولا ينهض، سرقوا عمره، والأرضَ التي حلم بالعيش، وبناء البيت فيها، ها هو ينزل إلى قاعها، يفتتحُ مقبرتها، ويترك المنزل خالياً إلا من العباءات والصرخات السود.

يمسكونها والجثة تتقلقل في يدها، وتترنح، وهي تراه حياً، يكلمها، ويقول:

ـ قتلوني يا جلنار، سقوني السم. أفحصي طعامي جيداً. لا أزال أتنفس، ولكنهم عجلوا بقتلي.أخذوا كل نقودي، غدوت عاطلاً ومتسولاً ولهذا متُ..!

تترك الجثة لهم وتأخذ خالها، وتفتش في دفاتره وترى كيف نضبت الأرصدة، وتسللت الأصابع إلى عروقه، ووضع بيته في الرهن، وعائلته في الحجز، والمنزل الذي أقيم في غابة الملح لا تزال الأرواح لها نصيب فيه، ولم يستطع أن يذبح على عتبته..هاهي تكتب: خالي القتيل من الذئاب البرية الجائعة إلى اللحم، الضارية للسندات، كنت أجلس معه، على كأس شاي يثرثر بألم، يريني مواقع البيت التي لم تكتمل، يقول غداً سوف أضع أحجاراً جديدة، لكن الأشباح تقتحم المكان وتريد قطعاً أخرى من لحمه، يسلمها كتفها، ويقول لي: غداً سأصنع سريراً لأبنتي، كي ترقد قرب شمس الصباح، حيث قتلوا النخيل، وسأبعثها من جدائلها، لكن الثعالب لم تتركه يغفو على السرير

وجاءت وأخذت رئتيه، وكان بالكاد يتنفس فترك الدخان جانباً وقد صار بحيرة من دم، يقول لي: غداً سأزرع المقبرة بالأشجار وأبيع الملح لكن دائني السوق جاءوه وعصروا جسده وحولوه لبضع قطرات من الفضة، كانت روحه تتحشرج، والأشباح تصرخ في غابة الأسلاك تريد نصيبها من دمه، كان ينزف من كل أوردته ومات على العتبة، وصمتت الطبول الضارية..

❖ ❖ ❖

تطلع فيها الضابط بسخرية:

ـ ما هذا الذي كتبته يا سيدة معصومة؟

غضبت بشدة من ابتسامته وقالت بحدة:

ـ حقيقة قتل خالي..

ـ من قتله..؟!

ـ كل هؤلاء الذين...

ـ ما دخل الناس في موته، لقد أثبت التشريح الطبي إنه مات بجرعة زائدة من المخدرات !

اهتزت بشدة، أمسكها سامي، الذي قال بهدوء:

ـ يا حضرة الضابط هذا مجرد نص أدبي وليس تقريراً رسمياً عن الحادثة!

كانت الشمس ثقيلة على رأسها، والسيارة تحولت إلى فرن، والعجلات كانت صاخبة على وجوه الإسفلت والأرصفة، وراحت معصومة تغلي:

ـ لماذا تتدخل وتدلي بهذه المعلومات التافهة، هم قتلوه وأنت تدافع عنهم، خالي لا يمكن أن يقترب من هذه الإبر المسمومة..أنت رجل أبله، سكير، تظن إن الجميع يعيش في تعريشة الحشيش..!

قاطعها سامي بحدة:

ـ أنت لم تجلسي معه جيداً، أنا تحدثت معه، ورأيت يده المثقوبة بمستنقع من الرؤوس الصغيرة، وزوجته كانت تغمغم دائماً عن انفراده في الغرفة وغيابه عن العمل..

صرخت والسيارة تضرب حجارة رصيف، وصاحت:

ـ لا يمكن أن تكون أنت إنساناً سوياً، بل رجلاً شريراً تظن إن كل شيء ملوث وفاسد.. أنزل من السيارة!

فوجئ سامي بالصرخة وبالذراع القوية التي دفعته للخارج، وبالسيارات التي تهز جسده بهوائها المندفع الساخن، وبالأبواق والعجلات المسرعة قرب قدميه..

❖ ❖ ❖

السهرة عامرة من نزيف قلبها، نعم الحضور من موارد جيبها ودمها وعقلها، ضيوف جدد وهند تحتضن وجوهاً عربية، وهي وسط الحلقة تخز هذا وتسخر من ذاك، وتتحدث والكل صامتٌ ومعجبٌ. لكن روحها في مكان آخر، في بلدها، وفي منزل أبيها، أصبحت الآن تحن حتى لأيام الشجارات المروعة !

تجريان هي وهند للمعارض والندوات وصخب المقاهي. هنا تماثيل تحتضن الضوء والكلمات.وغرفٌ صاخبة تسهر حتى الفجر، تحتسي زجاجات البيرة الخضراء وتفرم الكلام في مهرسة مرعبة حتى نزيف الفجر، ويتبادل الحضور رئاتهم وقطع أكبادهم دون أن يصغوا لكلماتها الشافية، وهي تصرخ، وتقدم أصابعها وخلاياها وتجسد الحقيقة، وهؤلاء يتطلعون إليها باستعلاء..

لا تزال الآلة تدق على رأسها، تسمعها وهي تقترب من النوم، ودوائر الدخان تلفها ووجوه الموظفين والغرباء والأصدقاء، وأسرتها لا تزال تصرخ، وتنتبه وإذا المساء جاء مرة أخرى، وجميع أجزاء جسدها تغرز فيها أظافر مؤلمة، تتلوى، وتلتهم حبوباً، وتدخن بشراهة، وتجد إن لا وجه لها في المرآة، تركب الباص الحاشد، وتنزل في محطة، وتصعد إلى شقة عالية، لترى البشر نملاً. الآن اقتربت من قمم الجبال، تقول للطبيب المعالج:

ـ إسمي جلنار..■



جورج طرابيشي

وأسئلة النهضة من جديد

حوار: غازي الذيبة *

جورج طرابيشي.. سيرة معنى كبير، تجتاحه اللهفة الى الاكتشاف، والمغامرة الى البحث، والإقبال بنهم على إقامة نص فكري عربي خاص، يمتد عبر بصيرة المفكر الى التراث، قراءة وبحثا وتحليلا وتفكيكا والى الحاضر نقدا واستشرافا ومقاربة ودرسا وتنقيبا، والى اجتراح مناطق جديدة في البحث الفكري العربي النهضوي، يتماس مع حاجة «الأمة» الى أن تتوازن، وتستعيد قدرا من عافيتها المهدورة.

وفي منجزه الكتابي، فضاءات متنوعة من الفعل والإبداع، فهو مترجم قدم للمكتبة العربية نصوصا عالمية في الرواية والفكر والفلسفة والنقد، ما زالت آثارها عالقة في تاريخ القراءة العربية المعاصرة، وأنجز تأليفا وبحثا عددا من الدراسات النقدية في الأدب العربي، وحقق جهدا فكريا عميقا في مسارات أخرى من إنتاجه، لعله أبرز ما قدمه لثقافتنا العربية المعاصرة، خاصة في قراءاته العميقة للتراث والمعاصرة.

وللاقتراب من جورج طرابيشي والتعرف إليه، نقرأ في سيرته أنه من مواليد حلب سنة ١٩٣٩، وفيها تلقى تعليمه الأولي كما درس في جامعة دمشق اللغة العربية، تلا تخرجه عمله مدرساً ثم صحفياً، فمديراً في إذاعة دمشق بين عامي ١٩٦٣-١٩٦٤، ورئيساً لتحرير مجلة «دراسات عربية».

له من المؤلفات والترجمات والأبحاث والدراسات المنشورة وغير المنشورة، ما يزيد على الأربعين كتابا، وبعض هذه الكتب طبع أكثر من مرة، ومنها: سارتر

* شاعر وكاتب اردني مقيم في قطر.

والماركسية، والماركسية والمسألة القومية، والنزاع الصيني السوفييتي، والاستراتيجية الطبقية لثورة نجيب محفوظ الرمزية، وشرق وغرب رجولة وأنوثة – دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، والماركسية والأيديولوجيا، والأدب في الداخل – بالإضافة الى ترجماته ودراساته الأدبية النقدية، لكن أبرز انشغالات طرابيشي يأتي في مقدمتها مراجعاته النقدية للتراث العربي الإسلامي وقراءاته العميقة للمشروع النهضوي العربي وسبره للرؤى والأفكار النهضوية، خاصة في كتابه الهام نقد نقد العقل العربي، الذي صدر منه الى الآن ثلاثة أجزاء.

هنا يتحدث طرابيشي عن رؤيته للنهوض بالعقل العربي الإسلامي وعلاقتنا بالتراث، وتمفصلنا معه، بصوت هادىء واثق من عدته ا لفكرية، يرتكز على أساسات عميقة في البحث والتفكير والرؤيا، وفيما يلي نص الحوار:

○ من قراءة ستينية (أي في فترة الستينات من القرن العشرين) للماركسية الى قراءة للعقل العربي برؤية جديدة ما زلت تشتغل على إنجازها منذ أربع عشرة سنة، لتظهر في كتابك الموسوم بنقد نقد العقل العربي، فهل في الأفق فضاءات اشتغال فكري تالية، تعد لها ؟

◐ قبل كل شيء أريد أن أوضح نقطة، فانتقالاتي هذه التي ذكرتها قد يجوز تسميها بالبداوة الأيدلوجية، ذلك أنني بالفعل تنقلت ما بين القومية والماركسية ثم النزعة التحليلية النفسية الفرويدية إذا جاز التعبير، ولانتهي منذ أكثر من خمسة عشر عاما إلى الاشتغال فقط على التراث العربي الإسلامي، وهذه التحولات قابلة للربط فيما بينها وليست منقطعة الأواصر، باستثناء فترة الماركسية، بمعنى أنني ما زلت أرث من القومية العربية أننا شعب وأمة واحدة، ولا بد من التفكير بشكل ما من أشكال الوحدة، وفي الحقيقة أنا ابن جيلي، جيل الخمسينيات والستينيات.. جيل تقلب، عاش أحداثا بالغة الخطورة بدءا من هزيمة ١٩٤٨والى هزيمة ١٩٦٧ وشهد تمزق الأيدلوجيات العربية التي كانت قائمة، ليس لي ان أنقطع عن جيلي، فانهيار الفكرة القومية عام ١٩٦٧ وانهيار العقيدة الماركسية في السبعينيات إلى أن تفكك الاتحاد السوفييتي أواخر عام ١٩٨٩، كل ذلك جاء في عصر متسارع جدا نعيش تفاصيله، لذلك، فإن الحلول التي وجدناها في بدايات شبابنا وثبت فشلها، لا بد أن نتجاوزها، ومن يقف عند حل ثبت فشله، فقد تجمد. ان فكرة الانتقال من أيدلوجيا الى أيدلوجيا أو من منظومة معرفية إلى منظومة معرفية أخرى لا تخيفني، وردا على سؤالك حول التالي في منجزي الفكري واشتغالاتي المقبلة، فإنني لا أستطيع التنبؤ بالمستقبل، ولا الى أين سأذهب في عملي، لكنني سأمضي بمشروعي حول نقد نقد العقل العربي الى أن أستطيع إنجاز الجزء الأكبر منه.

○ في اطروحاتك تؤكد دائما على وحدة العقل العربي، وعلى عدم الانقسام بين أجزائه: مشرقيا ومغربيا، وهذا المنحى كما أرى هو مرتكز هذا المشروع في نقد نقد العقل العربي وكذلك في جزء هام من سجالاتك، خاصة تلك التي جرت بينك وبين محمد عابد الجابري ؟

◐ لقد بدأت الاشتغال على التراث العربي الإسلامي منذ عام ١٩٨٤، أي منذ اليوم ا لأول الذي هاجرت فيه من بيروت الى فرنسا هربا من الحرب الأهلية اللبنانية، ومنذ تلك اللحظة أصبح التراث لي نوع من الوطن البديل، وبالتالي بدأ لدي نوع من إعادة اكتشاف لهذا التراث، فكما تعلم، درست الأدب واللغة العربيين، ولكن في الفترة الأيديلوجية القومية والماركسية كنا كمثقفين ننظر بشيء من الازورار إلى التراث ونعتبره مجرد كتب صفراء، غير أنه في عام ١٩٨٤ وأنا في الطائرة التي تقلني من بيروت الى باريس، وكنت أحمل معي أو ل نسخة من الطبعة الأولى لكتاب محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، التي استغرقت في قراءتها، وجدت نفسي أدخل معمعة

جديدة تماما، سحرت بهذا الكتاب، ذهلت للمستوى المعرفي والمنهجي الذي يدلل عليه الجابري في عمله، ورؤيته التجديدية في التعامل مع التراث وفي صياغته بالإشكاليات الجديدة علينا آنذاك، والتي لم نكن نعرفها نحن، وأذكر أنني كتبت مقالا فور وصولي الى فرنسا، قلت فيها إن هذا الكتاب ليس كتابا مثقِفا (بكسر القاف) وإنما هو كتاب مغير، فمن يقرأه لا يعود كما كان قبل أن يقرأه، ثم شاءت ظروف، قد لا يتسع الدخول الآن لذكر تفاصيلها، لأكتشف أن هذا الكتاب الذي أحدث لي هزة كبيرة، مبني على مقدمات قابلة جدا للطعن، وشاءت الصدفة أن أكتشف فيه تزييفا لنصوص من إخوان الصفا، وأخرى من الغزالي، فحدثت لي هزة مضادة: كيف لكتابة بهذا المستوى مبنية على نصوص، إما مزورة لا وجود لها، وإما أنها مقطوعة عن سياقها وإما أنها مفسرة بعكس مدلولها تماما مائة بالمائة، فبدأت عملية مراجعة هائلة لشواهد هذا الكتاب، ووقعت بدون مبالغة بينه وبين الكتاب الثاني من بنية العقل العربي على ما لا يقل عن ثلاثمائة الى أربعمائة شاهد، كلها مهزوزة، أو حتى كما قلت لا أصل لها، ومن هنا انطلقت فكرة كتابة نقد للنقد ابتداء من عام ١٩٨٦ وقد توطدت هذه الفكرة لدي، وانصرفت انصرافا رئيسيا لها، إذ أنجزت فيها الى الآن ثلاثة أجزاء: نظرية العقل، ثم إشكاليات العقل العربي، ومؤخرا صدر وحدة التراث العربي الإسلامي، وأنا أعمل الآن في الجزء الرابع بعنوان: العقل المستقيم في الإسلام، وقد لا يكون ذلك آخر أجزاء هذا المشروع، الذي استغرق إعداد كل كتاب فيه أربع سنوات، وإذا قدر لي فسحة من العمر والقدرة على الكتابة فلا أعتقد أنني سأخرج عن هذا الخط الى ما تبقى من العمر، إنني أريد أن أنجز هذا المشروع عن نقد نقد العقل العربي.

○ لكن لا يمكن اعتبار هذا المشروع هو مجرد ردة فعل تجاه مشروع بنية العقل العربي للجابري ؟

◎ لا.. هو ردة فعل ومحاسبة ليس للجابري، ولكن لنفسي أنا، كيف سحرت بهذا الكتاب وأخذت به ؟ لقد طرحت على نفسي هذا السؤال لأعترف عبره أن ثقافتي التراثية تحتاج الى إعادة بناء، ولأعترف أيضا للجابري أنه غيّرني، أجبرني على أن أعيد بناء ثقافتي التراثية، وأن أقرأ مئات من كتب التراث والدراسات حوله.

○ هل هذا يعني أن هدفك انصب فقط للرد على الجابري في مشروعك الفكري ؟

◎ طبعا لا، لكن الجابري أصبح مجرد تكئة، لكي أستطيع انطلاقا منها أن أقدم قراءة بديلة عن تلك القراءة التي يقدمها هو، فقد بدا لي وكأنه أوصل الدراسات التراثية الى قمتها، ولكن كما في سلسلة الجبال ليس هناك قمة نهائية، كل قمة إذا تجاوزتها وجدت وراءها قمة أخرى، وأنا أعتقد أن الجابري فتح لنا الباب الى أن نتجاوزه، وأن لا نقف عند قمته، فهناك قمم أخرى تنتظرنا.

○ حسنا، فما الذي يميز مشروعك عن مشروع الجابري، بعيدا عن الردود المباشرة وبعيدا عن نقد النقد والسجالات الأخرى؟

◎ أستطيع أن ألخص كل ذلك في منحيين، فالجابري ينتهي الى أنه وبعد أن يميز تمييزا صارما عنيفا حادا، بين ما يسميه عقل مشرقي لا عقلاني وعقل مغربي عقلاني، إلى إقامة عصر تدوين جديد، وبذلك يرى أن نهضة عربية جديدة تكرر عملية النهضة التي تمت في القرن الثاني والثالث للهجرة، ويقول إن هذا العصر انطلق من بغداد ومن بلدان المشرق، ولا بد له أن ينطلق اليوم من المغرب، لأنه المغرب، وبحسب ما يسميه هو هناك المشروع الثقافي الحزمي المغربي الأندلسي ممثلا بابن حزم وابن طفيل والشاطبي وابن رشد وابن خلدون، وهو اعتبر أن هذا المشروع هو الوحيد الذي كان يمثل جناح العقل في التراث العربي الإسلامي، وأن هذا ما أخذته أوروبا وبنت عليه نهضتها الجديدة، وأننا فقط بالعودة الى التراث المغربي وإلى هذه العقلانية النقدية المغربية الأندلسية، نستطيع أن نقيم نهضة، لكن بالقطيعة مع تراث المشرق وتراث اللاعقلانية المشرقية، هذه هي

خلاصة دعواه، وطبعا يضمن هذه الدعوة أنه وريث هذه المدرسة وأنه انطلاقا من الجابري يمكن أن نجدد المشروع النهضوي العربي وأن نؤسس له.

○ من هنا فإن رؤية الجابري الفكرية رؤية انقسامية؟

○ نعم هو أقام ثلاثة خنادق كبيرة داخل الفكر العربي الإسلامي، حفر خندقا بين المغرب والمشرق، وآخر حفره بين ما يسميه بالعقل السني والعقل الشيعي، والثالث حفره بين العقل البرهاني والعقل البياني العرفاني، فانتصر للبرهان وقال إنه هو العقل اليوناني، وأما البيان فهو عقل عربي، وأما العرفان فهو عقل فارسي، أي أوجد خنادق قومية للمعرفة، وقصر البرهان على اليونان، هذا هو مشروعه.

○ وأنت كيف رأيت هذا المنحى من اشتغالات الجابري، كيف قرأتها ؟

○ شخصيا، إن هذا التصوير لفكرة المشروع النهضوي انطلاقا من المغرب، عدا أنه يحدث انقساما هائلا في الفكر العربي الإسلامي، هو غير صحيح. أي أن ابن سينا وابن رشد وابن خلدون أو ابن طفيل، كلهم ينتمون الى الفضاء المعرفي نفسه الذي انتمى إليه الفارابي وابن سينا وسيبويه والرازي ومسكويه. قد تكون هناك فوارق أو تلوينات خفيفة نتيجة الطبيعة الجغرافية والبعد والتقارب من نقطة المركز التي كانت آنذاك بغداد، ولكن بنية العقل العربي الإسلامي واحدة، ما هي هذه ا لبنية ؟ ها هنا أسأل نفسي، وها هنا محور اختلافي الكبير مع الجابري، فأنا أقول أن ما يميز الحضارة العربية الإسلامية هو أنها حضارة مركزية، وانطلاقا من تمييز مشهور أقامه أوشفلدز شبنغلر في كتابه أفول الغرب وهو كتاب هائل وكبير، احتوى فصولا لتحليل الحضارة العربية، انتهي فيه شبنغلر الى ما سماه حضارات الدائرة وحضارات السهم، فحضارة الدائرة يعني بها أن هناك حضارات تدور على نفسها كالحضارة العربية، وهناك حضارات تندفع إلى الأمام كالسهم لا تدور حول نفسها ولا تكرر نفسها بل تتجاوز نفسها باستمرار، ومثالها الحضارة الغربية الحديثة.

أنا اعتقد أن هذا التوصيف صحيح، ولكنه كان مجرد صيغة أولية عند شبنغلر، فالحضارة العربية مركزية، والنص القرآني المقدس هو نقطة المركز فيها، وانطلاقا من ذلك فقد بنت هذه المركزية، منظومة دوائر، بدأت بالتفسير ثم بالفقه وبعلوم اللغة، واتسعت بعدها، فدخل عليها علوم الكلام والفلسفة والتاريخ والجغرافيا والطب والفلك والإنسان أو الأنثربولوجيا، والعرب كانت لهم مساهمات سابقة لأوانها في علوم الإنسان قبل الأمم الأخرى، من هذه النقطة المركزية انطلقت مجموعة من الدوائر ما زالت تتسع وتتسع باستمرار، وينطبق ذلك حتى على طريقة التأريخ، فحين نرجع إليها سنجد مثلا أن المؤلفين في الإسلام كانوا يؤلفون صفحات معدودات تصل الى عشرة أو اثنتي عشرة صفحة ويسمونها كتابا، وهذا الإقلال كان مرده عدم وجود الورق آنذاك، ومع دخول الورق الصيني في نهاية القرن الهجري الأول وظهور مصانع الورق أتيحت إمكانية مادية لصدور الكتب، ثم في فترة تالية بدأت تظهر المصنفات الكبيرة من التآليف، وصرنا نسمع عن مؤلفات موسوعية من عشرين وثلاثين جزءا. فإذن أيضا من نقطة المركز هذه اتسعت حلقات التاريخ كما اتسعت حلقات العلوم، وامتدت من القرن الأول الى القرن الخامس، وهذه الفترة هي التي شكلت العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية، ثم بدأت مرحلة معاكسة، وابتداء من القرن السادس الهجري بعد استلام السلاجقة للحكم في بغداد، وكانوا أمة أمية، بدأت عملية مضادة، فبدلا من توسيع الدوائر قلصت، وطردت الفلسفة، وصدرت دعاوى بتكفير الفلاسفة من الغزالي إلى ابن صلاح، وظهرت كتب الرد على الفلاسفة وأشهرها كتاب تهافت الفلاسفة، ولكنه لم يكن الوحيد، ثم بدأ تكفير المنطق، مع ان الغزالي وابن حزم الأندلسي أرادا إنقاذ المنطق، في الوقت الذي رفض فيه الغزالي الفلسفة قال إن المنطق آلة حيادية، ويمكن أن نوظفها في الفقه الإسلامي وفي المعرفة الإسلامية، وبالتالي بيّأ

المنطق وكتب «معيار العلم والقسطاط المستقيم» في تبيئة المنطق والدفاع عنه. وكذلك فعل ابن حزم في التقريب لحد المنطق، ولكن مع الأسف حتى هذا المنطق ابتداء من القرن السادس، بدأت حملة مضادة لطرده هو الآخر من حضارتنا تحت شعار من تمنطق فقد تزندق. ثم بعد طرد المنطق واعتباره علما غريبا ودخيلا، بدأت الحملة على علم الكلام، مع أنه علم الدفاع عن العقائد الإسلامية في مواجهة المتكلمين المسيحيين واليهود الذين كانوا يناقشون الإسلام في العصور الأولى، وقد تم تكفير هذه العلوم، وقالوا إن الإسلام لا حاجة له بها، وإن الإسلام قد استقر، وكان من يتكلم في علوم الكلام يضرب ويجلد إن لم يستحله السيف، ثم امتدت حملة تقليص الدوائر هذه الى اللغة، انظر مثلا ابن رجب الحنبلي والشاطبي، يقولان لك لا حاجة للنحو ولقراءته لأنه يسرقك عن شؤون الدين والتقوى، وكتب بن مضاء القرطبي في كتابه المشهور للرد على النحاة ما مفاده انه لا حاجة للأمة إلى النحو والنحاة، وبالتالي جرت حملة لتصفية النحو، وهو كان الأداة الأساسية لفهم النص القرآني، فقد ولدت العربية على متن القرآن الكريم لتعمل على القرآن وتستنطقه وتقرؤه قراءة صحيحة، كذلك الطب، فقد ظهرت في القرن السابع والثامن كتب الطب النبوي، ودعا واضعوها الى عدم حاجتنا إلى طب أبقراط ولا طب ابن سينا ولا طب الرازي، وجاءوا بمجموعة من الأحاديث النبوية أو المنسوبة الى النبي (صلى الله عليه وسلم) ودعوا الى أنه بهذه الأحاديث يمكن الاستغناء عن الطب، وهذا ما فعله على سبيل المثال ابن قيم الجوزية، ناهيك فيما بعد أنهم اعتبروا أي علم زائد كالجغرافيا والرياضيات التي قالوا انهم ليسوا بحاجة إليها إلا الى ما يعينهم على معرفة مواقيت الصلاة وحساب المواريث.

○ يبدو أن العقل العربي تعرض للحظتين كبيرتين، هما اللتان أسستا حضوره في الحضارة الإنسانية، ففي الأولى انعتق فضاء الاشتغال الحضاري المنفتح والمتقدم والمتعدد، والثانية هي اللحظة المظلمة المنغلقة والتي ما زلنا نغرق في براثنها ؟

○ أجل، فالمرحلة أو اللحظة الأولى انطلقت من النص المركزي لتتوسع الدوائر، ثم بدأت المرحلة الثانية مرحلة الجمود، ثم ما يسمى بعصر الانحطاط، ثم تقليص الدوائر، ولم يقبلوا سوى دائرة محدودة هي الدائرة الفقهية فقط، وحتى في هذا المجال طردوا الفرق ففي المغرب مثلا انتصر للمذهب المالكي وقضي على كل مذهب فقهي آخر، حتى إذا وجدوا شافعيا كانوا يضربونه وقد يقتلونه، وهذا ما يذكره المقدسي في كتابه أحسن التقاسيم، وفي المشرق تغلب الفقه الحنبلي واضطهد الأحناف والشافعية، حتى في موضوع الفرق ظهرت فكرة الفرقة الناجية.

لقد قتلت التعددية، فالعقل العربي الإسلامي هائل في تعدديته، لكن فرضت عليه الأحادية، وهذه على ما اعتقد هي الأزمة الحقيقية للعقل العربي الإسلامي، لانطلاقه من الانفتاح إلى الانكماش ومن توسيع الدوائر الى تضييق الدوائر وصولا الى السقوط في العصر العثماني الذي أغلق حتى باب الاجتهاد.

وبالنسبة لي، فإن مشروعي يذهب من هنا الى إعادة تفتيح الدوائر، فما نحتاجه أولا على صعيد العلاقة مع التراث العربي الإسلامي هو ما أسميه إعادة فتح باب الاجتهاد، ولكن ليس فقط في الفقه، إذ يجب أن نعيد الاعتبار الى علم الكلام، فما صيغ في القرن الثاني والثالث الهجريين لا يلبي حاجاتنا ونحن في القرن الخامس عشر، إذ لا بد من إعادة تفتيح الدوائر.

○ من هنا كيف لنا أن نعيد صياغة جديدة لفكرنا وحضارتنا ونحن في حالة الانحطاط، ومن أين يمكننا أن نستمد الوقود للنهوض من عصر الردة كما تسميه أنت ؟

○ إن المصدر الرئيسي الراهن للمعرفة هو الحضارة الغربية، فقد عرف أسلافنا منذ القرن الأول الانفتاح على التراث اليوناني والتراث الهندي وترجموا الآلاف من الكتب، وهنا أستطيع القول أن الحضارة العربية الإسلامية هي واحدة من كبريات الحضارات المترجمة

في التاريخ، ليس هناك من حضارة أخرى.. لا الصينية ولا الرومانية ولا الهندية ترجمت بقدر ما ترجمت الحضارة العربية الإسلامية قديما، والحضارة الوحيدة التي ترجمت هي الحضارة اللاتينية المسيحية، ولكنها ترجمت انطلاقا من الحضارة العربية الإسلامية، وعليه لابد أن نعيد فتح باب الترجمة التي قتلت في حضارتنا الإسلامية، وهذه نقطة أساسية، ففي القرون الثالث والرابع والخامس الهجرية لم يترك كتاب من كتب العلم المتاحة من الفلسفة الى علم الطبخ ومن علوم الفلك الى علوم ما يسمى بعلوم الباه إلا وتمت ترجمته، واليوم نحن بحاجة الى تدشين عملية ترجمة كبيرة، لأن مصدر المعرفة تغير، فقد كان سابقا في اليونان والهند وبلاد فارس لكنه اليوم بمعظمه يأتي من الغرب، إذن لا بد من معاودة الاتصال مع الحضارة الغربية، فالإسلام لم يتخلق من عدم، لا الإسلام نفسه أقر الديانات التوحيدية من قبله، والرسول (صلى الله عليه وسلم) قال جئت لأتمم مكارم الأخلاق، فلم ينف ما قبله، وانما هو يؤسس ويتابع من جديد، وأعتقد أننا بحاجة الى أن نفعل الشيء نفسه في علاقتنا مع الحضارة الغربية ونعيد الانفتاح عليها، وهذا الانفتاح له مفعول مزدوج، فمن طرف أول نستطيع من خلال تمفصلنا مع الحداثة ومنهجياتها أن نعود القهقرى الى التراث لنراه بعين جديدة وبمنهجيات جديدة، وأن نكتشف فيه مكامن ثروة جديدة، لم يستطع القدماء ان يكتشفوها، وأن نضيف الى ثروته ثروة، والى مواته حياة، والى قيمته فضل قيمة، وأن نصوغه في إشكاليات وأسئلة وأجوبة جديدة، وأعطي مثالا على ذلك، ما يجري الآن من الاشتغال الكبير على الدراسات الخلدونية والرشدية، التي تعيد اكتشاف ابن خلدون وابن رشد. كما بدأ الشافعي يحتل موقعا كبيرا في هذه الدراسات. لماذا يحدث ذلك ؟ لأنه توافرت لنا منهجيات حديثة نستطيع بها أن نقدم قراءات جديدة لم يكن يعرفها القدماء، وفي الوقت نفسه، وفي تمفصلنا مع الحداثة، التي هي غربية الأصول، نستطيع أن ننقد هذه الحداثة وجوانب القصور والنزعة المركزية والنرجسية فيها. فمن غربية الأصول الى حداثة كونية، تسهم فيها جميع ثقافات الأمم، بما فيها الثقافة العربية المعاصرة، ومن خلال التمفصل، نغني تراثنا ونأخذ في آن واحد موقفا نقديا وإيجابيا معا من الحداثة الغربية، نسهم في نقدها، ثم بقدر ما نتكون ونتعولم، أي بقدر ما نمارس تأثيرا عليها، نغنيها، ونجعلها أوسع بكثير مما هي عليه، ونساهم مع شعوب أخرى كالصينيين والهنود واليابانيين في إغناء هذه الحداثة.

إن المشروع النهضوي العربي هو نوع من استئناف لمشروع النهضة في القرن التاسع عشر الميلادي، وهو كما تعرف بدأ كبيرا ثم ألغي وضرب، بعد أن جاءت فترة الثورات الأيدلوجية ابتداء من الخمسينيات، وقالت بحرق المراحل، وطرحت بدلا من شعار النهضة شعار الثورة، فما نجحت إلا في أن تحرق نفسها وتحرق النهضة، وتعلق وتجمد التاريخ العربي منذ ذلك الوقت والى اليوم، وبالتالي نحن بحاجة الى استئناف المشروع النهضوي.. الى نهضة ثانية.

○ ألا تحتاج هذه النهضة الثانية الى آليات للنهوض، الى آليات تقف بالنهضة على أقدامها ؟

◐ آليات النهوض واضحة.. عالمنا اليوم لم يعد كالماضي، الذي كانت فيه حضارات رومانية وفارسية ويونانية ولاتينية وحضارة عربية إسلامية وحضارة عثمانية إسلامية، أما اليوم، فإن العالم يتجه لأن يكون موحد الحضارات، لكنه متعدد الثقافات القومية، فقبل ذلك كانت كل حضارة جزيرة، منغلقة على نفسها ولا تتصل مع حضارات أخرى إلا بواسطة مضائق أو برازخ تتبادل معها قليلا من التجارة أو الكتب أحيانا و...، لكن اليوم العالم تحول الى قرية كونية كبيرة، والحضارة فيه أصبحت جزيرة واحدة، لكن لم يعد بالإمكان العيش ضمن جزر صغيرة، أو في مضائق وبرازخ وخنادق، فالعالم أصبح مفتوحا على بعضه، وإذا لم ندخله دخلنا رغما عنا، ومن هنا يمكن استشفاف آليات لنهضة عربية ثانية، من خلال التصميم على الدخول في العصر، بدلا مما أسميه

بالردة اليوم، ففي واقع الخطاب العربي ردة، وهناك دعوات للخروج من العصر، وهنا أؤكد على الحاجة والتصميم العنيد للدخول في العصر، لأننا إذا لم ندخله، سيكون مصيرنا مثل مصير الهنود الحمر.

إننا أمة تراثية، وحضارتنا وأمتنا واحدة من كبريات الأمم التراثية في التاريخ، لذا لا نستطيع دخول هذا العصر ونحن خاليو الوفاض، علينا أن ندخله ومعنا حمولة ثقيلة من هذا التراث، لذلك، وعليه فإن موقفنا من التراث قد يتخذ منحيين: إما أن نحتمي بالتراث حتى نمنع دخول العصر، وإما أن نتخذ من التراث مقفزا يدفعنا الى الانخراط في العصر، ونحن مطمئنون الى خلفيتنا التراثية الحضارية.

من هنا فإن التراث عتلة حضارية، تعطينا ثقة بالنفس وثباتا في الهوية، ويتيح لنا أن ندخل حداثة عصرنا مطمئنين، لأننا لم نفقد هويتنا، ولن نتعولم على طريقة العدم والإلغاء، ولكننا سنتعولم عن طريق المشاركة والإغناء.

ومن آليات النهضة أيضا، إنه بقدر ما أستطيع أخذ موقف نقدي وليس أيدلوجيا، لا يقوم على السب أو الشتيمة للغرب، بل بالموقف النقدي، وبتعميق الأسس المعرفية بهذه الحضارة نفسها وبآليات نهضتها، أستطيع دخول العصر والنهوض، فلماذا نهضت الحضارة الغربية ؟ وعلي أيضا أن أكتشف مكامن القصور والنرجسية في هذه الحضارة، لأن هذا يغني خطابي النقدي ويساعدني أيضا على ان أتعولم، وأن أكون شريكا فاعلا في هذه الحداثة، وليس طرفا مستهلكا.

إن مشكلتنا الحقيقية في علاقتنا مع الحضارة الغربية هي أننا مستهلكون، وعندما نتحول الى منتجين، حينها نكون قد دخلنا في آليات النهضة، لذا، لا رجوع الى الوراء، ولا ارتماء الى الأمام دون أي شروط.

○ نحن نتحدث عن الحضارة الغربية غالبا، شاملين في سياقها أميركا، إنني أرى أن هناك انقساما حقيقيا في هذا السياق، فالحضارة الغربية غربية المبنى والملامح والرؤى، وأميركا تختلف عن هذه الحضارة وتفترق معها، ولأسأل هل لأميركا حضارة ؟

○ هذا الانقسام واضح، الحضارة الغربية واحدة، ولكن هناك ثقافات فرنسية وإيطالية وألمانية وسويدية، ولا أستطيع أن أقول حضارة فرنسية أو حضارة إيطالية، كذلك، وفي السياق نفسه، هناك ثقافة أميركية وليس حضارة أميركية، وهنا تكمن المشكلة مع أميركا التي تزعم لنفسها، و هي ثقافة، أنها حضارة، وتريد أن تستأثر وتفرض سيطرتها ليس فقط على العالم، بل حتى على أوروبا، وأن تؤسس نفسها في حضارة، وهذا ما نرفضه فيها، وليس الثقافة الأميركية، فنحن لا ننكر مساهمة الشعب الأميركي في تطوير وإغناء العالم الحديث، ولكن هناك نزعة للهيمنة والتسلط لدى أميركا تريد من خلالها تحويل نفسها من ثقافة مشاركة الى حضارة مهيمنة. وهذه كما أعتقد هي نقطة الصدام، ليس بين الحضارة العربية الإسلامية والثقافة الأميركية فقط. بل أيضا بين الثقافات الأوروبية والثقافة الأميركية، فإرادة الهيمنة الأميركية لا تشمل العالم العربي ولا العالم الإسلامي ولا العالم الهندي والصيني، وإنما تشمل أوربا نفسها.

هناك صراع، والأمور ليست محسومة، إذ لا يوجد ما هو محسوم في التاريخ سلفا، إنما بقدر ما نستطيع أن نشارك وأن نساهم، نستطيع حسم الصراع لصالحنا، قدر ما يتاح لنا ذلك.

○ غالبا ما يحمل الحديث عن التأصيل والجذور والتراث، حالة من الارتباك في تفسير المعنى والمرمى الذي تذهب إليه فكرة النهوض بمعناها العملي، وثمة استعارات ذات بلاغة شعرية تكمن في الحديث ذاك، تنطوي على مبالغات وتوصيفات غير واقعية وغير عملية ؟

○ لا مناص لنا من الدخول الى العصر، والسؤال الكبير هو: كيف ندخل العصر، ليس لدينا خيارات، وهذا الدخول سيكون مزدوج النتيجة. أولا، فبدل أن نوظف التراث كما لو أنه سيف في مواجهة الصاروخ،

ونحن لا نريد خوض معركة خاسرة من هذا القبيل، علينا ألا نوظف التراث لخدمة الحداثة، بل الحداثة هي التي توظف لخدمة التراث، ونوظف التراث في خدمة التأصيل، بمعنى أن ندخله ونحن أصحاب هوية ولسنا منخلعي الجذور لا، لقد ترسخ فهم لدى البشرية على أن فكرة الجذور. هي عودة الإنسان إلى أصله، وأنا أقول إن الإنسان أيضا قادر على التحليق، وبالتالي له جذور إذا كان شجرة، وهنا يمكن تطوير الاستعارة من المملكتين النباتية والحيوانية، فنقول أيضا إن الطير يحلق، فالإنسان طير وليس فقط نبات، له جذور وميزته كإنسان، لكنه يستطيع أن يرتفع الى فوق، أن ينظر الى السماء.

هناك فلسفة نكوصية تقول إن الإنسان يجب ان يعود الى جذوره، وأنا أقول إن هذه العودة الى الجذور ممكنة فقط، مثل الطائر، الذي إذا حلق عاد الى عشه ولا يضيع. إذن لا بد من التحليق، بدون أن نضيع الجذور، وأن لا نغيب هذا الطائر السابح في الفضاء عن إطاره المرجعي، ونحن لنا إطار مرجعي هو ثقافتنا الإسلامية العربية التراثية، وهناك فضاء ينتظرنا، يجب أن نسبح فيه وهذا الفضاء الكوني، هو ما لعبت فيه الحضارة الحديثة وهي غربية الأصول دورا كبيرا لا خيار لنا في دخوله، فمن محطة انطلاقنا هذه يمكننا بعد ذلك أن ندخل الى الفضاء الكبير.

○ في قراءة منشورة لكتابك من النهضة الى الردة يطرح كاتب القراءة سؤالا أستعيره منه وهو: كيف نبقى أمة متجذرة في تربتها وأرضها وكيف نحلق في الوقت نفسه في فضاء العولمة، كيف يمكننا ان نتجاوز راهننا ؟

○ هذه جدلية حداها واضحان، محتومة علينا، أنا لا أستطيع الإجابة عنها وحدي، وبالصدفة جاءت استعارة الشجرة والطير في إجابتي السابقة، فنحن شجرة وطير في آن واحد، فكيف نستطيع أن نحلق. ولنأخذ مثلا اليابان التي هزمت في الحرب العالمية الثانية، وضربت بالقنابل الذرية، أذلت في كرامتها القومية، واحتلت من قبل الأميركيين الذين فرضوا عليها صياغة دستورها وكتابته على الطريقة الأميركية، كما فرضوا عليها اللغة الإنجليزية، فماذا فعلت وهي أمة لا تملك أرضا واسعة، وليس لديها بترول أو ثروات طبيعية ؟ جاءت الى الحداثة وقرصتها من عقلها بالعقل والذكاء، فطورت الصناعات والإلكترونيات، هذه الصناعة التي تعتمد على العقل في الدرجة الأولى، وغزت بها العالم. لا أدري ما الذي نستطيع اختراعه، ولكنني اعتقد أيضا وبمجرد أن نعي الحاجة والضرورة المطلقة للدخول الى العصر، فإننا نستطيع أن نكون يابانيين على طريقتنا.

○ هذا يقودنا الى سؤال آخر، ولكن في المنطقة ذاتها هو: لماذا تأخر مشروع النهضة المصرية العربية مع أنه تواقت مع بدايات النهضة اليابانية في القرن التاسع عشر ؟

○ مع أن مشروع النهضة اليابانية ضرب. صحيح أننا ضربنا، لكن اليابان احتلت وضربت بالقنابل الذرية، قد يكون وضع مقاربة هنا صعب الظروف معقدة ومتشابكة. ولكن لننزاح باتجاه مثال أقرب إلينا لتوصيف الحالة، ولنأخذ مثالا هو الكاتب نجيب محفوظ، والذي بدأ كتابته أوائل الأربعينيات في القرن العشرين، وقد بدأ مقلدا حينها، للرواية الأوروبية، إذ لا وجود للرواية في تراثنا الأدبي، وهي فن مستحدث. طبعا لنا حكايات، ألف ليلة وليلة وغيرها، ولكنها نصوص سردية، وليس روايات بالمعنى الفني للرواية. لكن نجيب محفوظ اخذ يقلد، كتب الرواية التاريخية في البداية كأنه وولتر سكوت بإنجلترا، ثم التفت الى الرواية الواقعية وكأنه إميل زولا أو بلزاك، ثم حين امتلك نفسه كتب أولاد حارتنا، فاللص والكلاب، والطريق، ورحلة بن فطومة وملحمة الحرافيش.. الخ. أعطى، فأخذ نوبل، أعطى الرواية العربية مدى هائلا استحقت معه جائزة نوبل، وفي الوقت نفسه أسهم في الرواية العالمية، إذ ما كان لأي غربي أن يكتب بالطريقة التي كتب بها نجيب محفوظ، أخذ من الغرب، ثم أعطى الحضارة الغربية نفسها، واليوم، فإن نجيب محفوظ ترجم الى لغات العالم كلها، يقرأ

في المترو والباصات والطائرات والقطارات والجامعات.

لا أستطيع أن أجد ماذا لدينا لنعطيه وما الذي يجب أن نأخذه، لكن المثال الياباني والمثال المحفوظي ضروريان لأن نقول اننا نستطيع أن نأخذ وأن نعطي فيما بعد، وأخشى ما اخشاه هو ألا نأخذ ولا نعطي.

○ ثمة غموض وارتباك في مفهوم العولمة لدينا، وأنا شخصيا لا أعرف كيف أتعامل مع هذه المفردة حين أسأل عنها، وأتحرج في كتابتها غالبا، فما الذي يجعل هذا المفهوم الجديد في منحى التحولات الدولية بعد ما سمي بنهاية الحرب الباردة، يغزو مساحة كبيرة من السجال والنقاش في العالم؟

○ تعريف العولمة واشتقاقها هو أنها صيرورة العالم واحدا، العالم يتعولم، ومفهوم العالم لم يكن موجودا في الحضارات القديمة، كان اليونانيون يعتقدون مثلا أن نهاية العالم تقف عند جبل طارق، لكن مفهوم العالم ظهر للوجود في وقت الفتوحات الكبرى التي تمت أواخر القرن الخامس عشر باكتشاف أميركا واستراليا، ولأول مرة آنذاك صار العالم عالما واحدا جغرافيا. أما العولمة اليوم فهي أكثر من هذا المفهوم، آنذاك ظهر مفهوم العالم، واليوم ظهر مفهوم العالم، بمعنى أن هذا الذي اكتشفنا رقعته الجغرافية. نكتشف اليوم أن هناك علاقات واحدة تنتظمه، ولم يعد هناك مكان على أرضنا خارج هذا العالم، فبعد تجاوز الحدود وانتشار التلفزيونات ووسائل الاتصالات الحديثة، عبر الرأسمال والرأسمالية الحديثة، وبعد سقوط الاتحاد السوفييتي أصبح الرأسمال عالميا، وقبل ذلك كان محجوزا، يقف عند حدود المعسكر الاشتراكي. الآن لم يعد هناك حدود، لا أمام الرأسمال ولا أمام الإعلام ولا أمام وسائل الاتصالات والآلات، وحتى أن مفهوم العالم يتسع غدا، وقد يمتد الى كواكب أخرى.

ومع سقوط الاتحاد السوفييتي سقطت آخر الحواجز السياسية والأيدلوجية والجيوبوليتيكية القائمة في قلبها، فالمشكلة في العالم.. العولمة هي أين؟

إن هذا العالم الموحد تقنيا ورأسماليا، ما زال منقسما على نفسه الى مركز وأطراف، إلى مركز وهوامش، الى شرق وغرب، الى جنوب وشمال، وأنه ليس كل الشعوب أو كل الأمم تساهم فيه على قدر من المساواة، وما زال هناك طرف منتج للعولمة وطرف مستهلك لها. هذه هي الإشكالية في العولمة، وليس ظاهرة العولمة بذاتها، ومن هنا يمكن استقراء مناطق ذات وعي بمجريات العولمة وخط صعودها وانتشارها مثل الصين، وهذا هو رهانها اليوم، أن تتحول في صيرورة العولمة هذه من طرف منفعل الى طرف فاعل، فهي في ظل العولمة استطاعت لأول مرة أن تكرر المعجزة اليابانية، كذلك آسيا معها، فما كان معجزة يابانية أصبح اليوم معجزة آسيوية، دخلت التنينات الصغيرة الأربعة، وتدخل اليوم إندونيسيا وماليزيا، وبشكل أساسي طبعا، الصين، عملاق كبير. فإذا نجحت الصين بواسطة العولمة وليس بأي شيء آخر وأصبحت طرفا فاعلا في هذه العولمة، وأبقت على نقاط تطورها الراهن، فمن المتوقع من هنا والى نهاية منتصف القرن القادم أن تكون أكبر قوة اقتصادية في العالم، فيمكننا في العولمة أن نكون طرفا منفعلا، وعندها سنكون موضع استثمار واستغلال من غيرنا، وأصحاب هوية ضائعة مستأصلين. لكننا أيضا نستطيع ان نكون طرفا فاعلا فيها، تعطينا الفرصة للخروج من التخلف الى التقدم ولغزو المركز الغربي في عقر داره، وهذا ما تفعله الصين، فاليوم تجد البضائع الصينية في كل أسواق الغرب، بهذا المعنى، العولمة تفرض نفسها علينا، وهنا، يحضر مثال الهنود الحمر، إما أن ندخلها فاعلين، وعندها نستطيع أن نكون مثل التنينيات الآسيوية، أو عكس ذلك. وآمل ذات يوم أن نتحدث عن معجزة عربية كما تحدثنا عن معجزة يابانية وأخرى آسيوية، وأن نكسر حاجز التخلف.

وأنا أقول إن كل مواجهتنا مع إسرائيل منذ أن ولد المشروع الصهيوني في أواخر القرن التاسع عشر، كان بسبب غياب الحداثة العربية، فلو وجدت حداثة عربية، ليس فقط في فلسطين بل في أي دولة عربية،

لكانت وحدها قادرة على أن تتصدى لإسرائيل. واليوم أيضا لو وجدت دولة عربية محدثة، لما رأينا إسرائيل تمارس عنجهيتها.

○ كان تاريخ ١١ سبتمبر ٢٠٠١ تاريخ تحولات في وعينا لأميركا، وفهمنا لعلاقاتها معنا ومع العالم، ومنه يبدو أن ثمة تحولا كبيرا جرى داخل البوتقة الأميركية التي عاشت دائما على العزلة ؟

○ نحن أعضاء وأبناء الانتلجنسيا العربية، لم نفكر تفكيرا حقيقيا بما جرى في ١١ سبتمبر ٢٠٠١، فلأول مرة في تاريخ أميركا وبعد خمسمائة سنة، أي منذ اكتشافها، تضرب في عقر دارها، وحتى مقارنة هذه الضربة بما جرى في بيرل هاربر لا تجوز هنا، صحيح أن ما سقط من ضحايا في هاربر يقترب من عدد من قتلوا في سبتمبر، لكن هاربر كانت تبعد مئات الكيلو مترات عن أميركا، وليس كما حدث في سبتمبر، حيث جاءت الضربة في قلب واشنطن. إذا علينا ألا نعجب إذا تحولت أميركا الى ثور مندفع الى الأمام، وكل تاريخ أميركا هو تاريخ صراع بين النزعتين الانعزالية والانفتاحية على العالم، وهي في معظم الأحيان كانت تختار الانعزالية، لأنها لا تحتاج الى العالم، فـ ٩٢٪ من دورتها الاقتصادية تدور داخل ولاياتها نفسها، ولا تحتاج إلا الى ٨٪ من خارج اقتصادها، وحتى النفط العربي، فإن أميركا لا تحتاجه، ودوما هناك صراع في داخلها بين النزعتين الانفتاحية والانعزالية، مرتين خرجت أميركا الى العالم من انعزاليتها عبر تاريخها، إحداهما في مواجهة اليابان، واستعمارها لأجزاء من آسيا، والثانية لإنقاذ أوروبا من النازي، لكن اليوم لن تعود أميركا ومنذ ١١ سبتمبر منعزلة على نفسها، فما هو جديد في وضعها الحالي، هو أنها ستتحول من الانعزالية الدفاعية الى الهجومية الخارجية، وهذا تحول جذري وخطير في تاريخها، وبغض النظر عما سيكون عليه موقفنا، لكن يجب أن نفهم كيف يفكر الاميركان اليوم، هذه أولا، وثانيا، أميركا عاشت نصف القرن العشرين على مكافحة الشيوعية، كل قواها كانت مكرسة لهذا الفعل. أما اليوم وبعد سبتمبر، فسيحدث تحول.. انقلاب جيبوليتيكي في أميركا، وهذا التحول سيوجه بدلا من مكافحة الشيوعية، الى أيدلوجيا ما تسميه بمكافحة الارهاب، وهنا يجب أن نفهم هذا التحول الكبير، من أميركا بكل قوتها ومخابراتها وجيوشها وأموالها وطاقتها الفكرية لمحاربة الشيوعية، على مدار نصف قرن، إلى أميركا لمكافحة ما تسميه الإرهاب في نصف قرن قادم، وستخوضه ليس فقط في العراق أو أفغانستان، بل ستخوضه في دول عربية وغير عربية. فأميركا اليوم ثور أحمر في حلبة مصارعة، وهناك من يلوح لها بالقماشة الحمراء في عدة أماكن من العالم، وأنا اعتقد أنها ستخرج الى كل تلك الأماكن.■

العدمية النهيلستية

تقود للخلق والإبداع..

والفكر المحايث ينتصر للإنسان من قيم التعالي والمفارقة

ياسر عثمان *

يبدو من عنوان هذا الكتاب «العدمية النهيلستية»، أن مؤلفه واحد من هؤلاء المثقفين الذين إن جيز لنا أن نقسمهم إلى قسمين، لا ثالث لهما:

مثقف تحاصره الأسئلة فيعمل حسه المعرفي والرؤيوي في التعاطي معها.

ومثقف يحاصر نفسه بالأسئلة فيصبح أمام حصارين: حصار الداخل الذي ضربه على نفسه وحصار القارىء أو المتعاطي مع ذلك المثقف نقاشاً أو نقداً. لو جيز لنا هذا التقسيم فإنه من المؤكد أن سامي أدهم مؤلف هذا الكتاب مثقف من النوع الثاني.. ذلك النوع الأكاديمي المعرفي الذي يحاصر نفسه وتحاصره الأسئلة. فيتفتق ذلك الحصار عن إثارة أفكار وأسئلة جديدة تحرك العقل. حيث إن النص الفلسفي هو نص مشحون بالأسئلة.. متفجر بها.. هو ذلك السؤال الذي لا ينتهي.. والذي يثير ويولد إشكالات معقدة لا حدود لها. كما يؤكد أدهم في مقدمة كتابه.

فأدهم يحاصر نفسه بالأسئلة منذ الوهلة الأولى لهذا الكتاب. حيث يؤطر نظرياً لعدد من المفاهيم التي تجيب عن أسئلة ذلك الحصار قبل أن يصدمه قارئ متحفز بطرحٍ بسيط يقف فقط عند غياب الإطار النظري لكتاب من هذا النوع. هذا الإطار الذي لم يكن لأدهم أن يتجاوزه.

بل كرس له جيداً عبر مقاربته لعدد من المفاهيم التي يفرضها موضوع الكتاب بدءاً من مفهوم «العدمية» ومفهوم «النهيلستية» ومبررات هذا التجاور بينهما عبر الكتاب وحضور الثاني واصفاً الأول.

ثم مروراً وانتهاءً بمفاهيم أخرى يستدعيها السياق عبر إثباته فرضية مفادها إننا نعيش «عدمية كاوسية» مع طفرة التكنولوجيا. تلك الكاوسية التي يجتمع فيها المتشظي مع المنطقي والصنعي. ولم يعد للعرف أو القانون أو أي معيار آخر حق السيطرة على تلك القيم العدمية الكاوسية أو إدارتها.

تلك القيم الكاوسية المتشظية التي ينتظر لها أن تقودنا إلى قيم اجتماعية وأخلاقية وفنية وعلمية وشعرية تقوم عليها المدينة الفاضلة - الحديثة.هذه القيم هي سمات العدمية الكاوسية التي يقارب لها أدهم عبر هذا الكتاب .

يبرر أدهم - بداية - هذا التجاور الكائن بين «العدمية» و«النهيلستية» اللتين تجاورتا ليصبحا عنواناً لهذا الكتاب:

«العدمية النهيلستية»

فإذا كانت العدمية تعني السلب والإقصاء والرفض المطلق. وهي مجموعة السلوب السالبة لحالة

* كاتب من مصر / سكرتير تحرير المجلة.

أو لموقف فلسفي أو أدبي رافض أو شعري. فإن النهيلستية التي ترتأى أحياناً بمعنى العدمية- يتحدث عنها أدهم كتقنية تطبيقية لتحقيق المقاصد التي تنطوي عليها العدمية من سلب ورفض وإقصاء يصل إلى حد السعي لتدمير ما قصد سلبه ونفيه ، وإقصاؤه. ويؤكد أدهم هذي المقاصد النهيلستية باستدعاء السياق التاريخي الذي ولدت في حضنه «النهيلستية».

تلك الكلمة التي اخترعها الروسي ترجنيف في أواخر القرن التاسع عشر. وتقال في حالة الشك المطلق ، أو عن المذهب الذي يعتمد التدمير الشامل الكامل كهدف أعلى.

إنه المذهب الذي انتهجته فرقة أو جماعة من الثوريين الروس الذين انتشروا في روسيا القيصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وذلك للنضال ضد الحكم المطلق للقياصرة. وهذا السياق التاريخي لمفهوم «النهيلستية» يبرر مجاورته للعدمية في عنوان هذا الكتاب الذي يبدأ بتذكير قارئه بعدد من البدهيات المعرفية التي استقرت في الفكر الفلسفي ويكأن المؤلف يريد تهيئة القاريء للاستعداد لحالة من القراءة الواعية تستطيع التعاطي مع ما يحمله الكتاب من نبوءة معرفية فلسفية وبنى نظرية جديدة تكونها تلك المجاورة بين «العدمية» و«النهيلستية».

ومن تلك البدهيات أن:

النهيلستية موجودة في كل حضارة وكذلك العدمية وهي المحرك للإبداع والتقدم. فالثورات والانقلابات والرفض كلها مواقف عدمية.

- النهيلستية تأخذ أشكالا كثيرة. وذلك حسب النص والسردية والحالة والموقف فهي ثورية عسكرية نضالية في حالة الاحتلال.وفلسفية أو شعرية أو أدبية مع المثقفين.

ولما كانت العدمية تعني السلب والرفض المطلق و السلوب السالبة فان النهيلستية هي التدمير

والانقلاب الذي من خلاله يتحقق مقصد العدمية في الخلق والإبداع على الصعيد الفردي والسوسيولوجي.

ولا يقف الكتاب بهذا الصدد عند تلك البدهيات وحسب. وإنما يقارب فلسفياً لمفاهيم تمت المقاربة لها منذ آلاف السنين. وهو يهدف من تلك المقاربة هنا إضاءة جوانب معينة من تلك المفاهيم / المقاربات وتفعيلها بما يخلق مفاتيح الدخول لقراءة كتابه هذا الذي يسعى لاكتشاف أهمية العدمية النهيلستية في الخلق والإبداع. إذ أن العدمية الخلاقة المبدعة لديه هي تلك العدمية التي تقوم على مقصد نهيلستي. فتعريف الفلسفة بكونها سلباً مطلقاً لما هو..نفي صارم لكل ما هو معطى وتدمير لما هو.. لا تقتصر على موضوع معين. بل كل الموضوعات الفكرية هي مواضيعها..

الفلسفة هي حدس الفيلسوف.. حدس أولي.

هذا التعريف الذي مضى. قد جاء ضمن تعاريف أخرى تمثل مفاتيح الإرشاد التي تدل القارئ على المسافة المعرفية التي يريد أن يضيئها أدهم عبر ذلك الكتاب والمساحة الفلسفية التي تعيشها مقارباته، عبر اثني عشر فصلاً هي مساحة هذا المؤلف.

في الفصل الأول من الكتاب وعبر مقاربته للعدمية، والتعالي ، والمفارقة.وإضاءة الحيثيات الكامنة وراء أهمية المحايثة كبديل حقيقي لقيم التعالي ،والمفارقة - يرجع أدهم أسباب الشرور والانهيارات الاجتماعية إلى مفاهيم متعالية تكرس لها دولة لا تنبثق عن إرادة الشعب المتحرر من الضغوط الاقتصادية.تلك الدولة التي تمرر سلطتها وهيمنتها (المتجاوزة كثيرا لحق الفرد في الحضور الفاعل) - عبر المؤسسات فعندما تتحول تلك المؤسسات إلى وسيلة هيمنة تتولد القيم التي تكبل العقل نتيجة تفشي مفاهيم بعينها عبر تلك الهيمنة مثل مفاهيم الدولة ، والمُلكية، والحيازة، والتعالي، والمفارقة، والقوة الجماعية، والمؤسسات.

تلك المفاهيم التي تتفاعل وتشكل الأيدلوجي الذي يكبل الفرد والعقل بقيود رأس المال.

هذا المشهد السلطوي الاستبدادي المُلكي يحرك الفعل المناهض التلقائي لدى الشعوب في الخلق

والإبداع.ذلك الفعل الذي يتجلى في الضالات المضنية الساعية للخروج على هذا المشهد السلطوي والثورة ضده عبر سلسلة من الإبداعات، والاختراعات، والفنون العظيمة.

تثور مقاربات أدهم على التمركز والزمرة وتجييش المجتمع الذي يؤدي حتما إلى تكبيل الإبداع والعفوية والتلقائية لحساب قيم الاستلاب والغش والكذب والاحتيال والقهر .... إلخ.

يطرح الكتاب مفهوم المحايثة كبديل لمفاهيم التعالي والمفارقة وما يدور في دالتيهما من مفاهيم فرعية تحاصر الفرد وتسخره لخدمة المؤسسة. فالمحايثة تعني التجاور إلى حد الاندماج والتجاذب الكلي.إلى الحد الذي يتأثر فيه عالَمَي/ طرفي المحايثة كل بالآخر وينبثق عنه.

وتبدو أفكار «بردون» محايثة لما يقارب له أدهم بهذا الصدد حاضرة منذ بداية هذا الفصل وحتى نهايته. فأفكار بردون تراهن على حذف المؤسسات والدولة باعتبارها مفاهيم تتعالى على المجتمع وتستغله لتفرض سلطتها عليه.

وبعد مقولة المحايثة كبديل لقيم التعالي والمفارقة يأتي الفصل الثاني ليقارب لميتافيزيقا هذه المحايثة ونقض مقولة الانعكاس الماركسي. فيرى أن فعل البروليتاريا الساعية للقضاء على البرجوازية (أيام الإتحاد السوفيتي السابق)- يرى أنه فعل مفارق خارج على الصراع الاجتماعي وعلى الفعالية الاجتماعية . وهو انعكاس لصراع الطبقات ولكنه ليس محايثا لجموع الشعب.

ويؤكد الكتاب حقيقة التعالي الكامن في الخطاب السياسي الذي تمخض عنه الفكر الماركسي وذلك عبر استدعاء نصوص من هذا الخطاب و ومقاربتها وفق منهج تحليل المضمون ، بما يؤكد ثنائية هذا الخطاب الماركسي وما ينطوي عليه من انعكاس وتعالٍ

ثم يؤكد أدهم لا منطقية هذا الخطاب وهذا التعالي الكامن فيه وتلك الثنائية التي يكرس لها وذلك الانعكاس المنطوي عليه. حيث العقل المنعكس على الواقع يختلف عن موضوعه.فيما تعني المحايثة علاقة الذات بالموضوع،حيث تصبح المسافة ممكنة دون نفي وجودية الاختلاف بينهما بشكل مطلق.بمعنى أن المحايثة هي اختلاف والتصاق شديد.. تمايز ودنو.

وينتهي هذا الفصل إلى كون الانعكاس يعني المفارقة وليس التلقائية والانبثاق. وذلك ما يؤكد خطا المقولة الماركسية التي تسلم بكون الفكر انعكاساً للمادة.

مما سبق فإن الفكر المحايث بطريق ميتافيزيقية مطلقة هو مقصد حتمي لانطلاق التقدم الإنساني.

يأتي الفصل الثالث من الكتاب لتسليط الضوء على جوانب وملامح الفكر المتعالي المفارق، بدءاً من سيطرة هذا الفكر على خطاب العصر الوسيط. وحتى لحظته الراهنة بدرجات وأشكال متفاوتة ومروراً بدرجات التخلص التدريجي من هرمونات التعالي والمفارقة التي أتخمت هذا الفكر الذي مارس طقوس الاستعباد وإذلال الشعوب وقهرها استلابها وكان الأداة الضاغطة في أيدي السلطة. سلطة الآلهة والملوك ورجال الدين والسياسة والإقطاع والرأسماليين.

ويؤكد ادهم مظاهر هذا الاستلاب وذلك القهر بإحالة القاريء إلى ما مورس في العصور الوسطى الثيولوجية من تلك المظاهر وكيف قادت إلى ظهور الفكر العدمي بصفته الفكر المحايث الذي يسعى إلى تقويض عملية السلب والاستلاب الواقعة على إرادة الإنسان وعقله من قبل الفكر المتعالي المفارق الذي اتخذ من الفكر الديني والفلسفي وسيطاً لممارسة هذا التعالي وتلك المفارقة.

ويشير أدهم في هذا السياق إلى عدد من النصوص التي تنبهت لخطورة هذا الفكر المتعالي المفارق وسعت إلى تقويضه وهدم عالمه مثل كتابات ابن الراوندي في كتابه «كتاب الزمرد».

ثم يقارب المؤلف بعد ذلك للصورة المحايثة والخيال المحايث وأهمية هذين في تكوين الخطاب والسردية. فمفاهيم التعالي والمفارقة التي تتكون فيها السردية ترتد إلى المتخيل والفكر الذي يقرر نوعية

تصوراته بالنسبة للمحايثة والمفارقة. إذ أن الرمز الذي يستعمله النص إما أن يكون مفارقا أو محايثا بمعناه. ولا يمكن أن يكون محايدا بطريقة مطلقة.

فخطورة الصورة والخيال أنها تتجلى في هذا اللمعان القوي المنبثق من محايثة الذهن في كل منهما. فالصورة تحايث الذهن. والذهن يتماهى معها في وحدة انطولوجية كأنها الواقع.

ثم يقارب المؤلف بعد ذلك وفي الفصل ذاته لعدمية هيدغر وعمر الخيام وفكرة الموت لدى كل منهما. فيقارب لعدمية هيدغر عبر تحليل أشهر كتاباته الفلسفية التي تتجلى فيها تلك العدمية وهو مؤلف «الوجود والزمان» «ثم يؤكد السبق الذي حققه الخيام بإبراز العدمية الدينية. فإذا كان هيدغر قد جعل التذكر عنصر الأساس في النص. فإن عدمية الخيام مهدت الطريق لظهور الثورة الفكرية الإبداعية لإنسان ما بعد الحداثة الذي امتلك القوة وإرادة الفعل فانفتح على الحياة السياسية والمادية ولذائذها بعد امتلاكه للمعلوماتية والفضاء والربوتية والكمبيوتر وكل وسائل التكنولوجيا المتطورة . مهد الخيام لكل تلك الثورة بإبرازه العدمية الدينية وتخطيه الموروث النصي، وتخطيه للذاكرة الموروثة.

أما في الفصل الرابع من هذا الكتاب فيتناول المؤلف النموذج العدمي لدى الخيام وبيئة السلب والاستلاب والقهر والتعالي التي عاشها الخيام وظهر فيها وملامح المشروع العدمي لديه وكذلك رصد خطاب المهمشين الإبداعي وكيف أسس هؤلاء المهمشون خطاباً عدمياً نهيلستياً يواجه السلب والنهب والقهر والاستبداد الممارس ضدهم من قبل الولاة والعمال فيما اكتفى بعضهم بالأنين والتظلم والشكوى واكتفى البعض الأخر بتكريس الاستبداد والعنف والعنصرية والتشيؤ بالعبيد عبر نصوص أغرقت نفسها في الحقد الأسود والتعصب والأنانية والغطرسة.

يؤكد أدهم عبر استدعاء نصوص عمر الخيام أن الخيام كان داعية للعدمية والشك وأن الخمرة كانت عنده طريقا لإلغاء الحضور الواعي ذلك الحضور الذي يجعله يعيش قيما ومعتقدات ومباديء دينية وأخلاقية ارتآها الخيام مناوءة لعدميته. فالخمر تذهب بالوعي وبالذهن فتخلص المرء من روابطه الاجتماعية وتحلله من معتقداته الانطولوجية الدينية. فسعى الخيام عبر احتساء الخمر لم يكن لإلغاء الوعي وإنما كان لإلغاء المتعالي.

ويتطرق المؤلف هنا إلى نقاط الالتقاء بين عدمية الخيام وعدمية شوبنهاور وآخرين من رواد العدمية.

يأتي الفصل الخامس ليقارب لمفردات الإلحاد – والعدمية الأخلاقية – النهيلستية– إبليس – الشيطان.

يبدو من هذا الفصل إصرار المؤلف على شحن القاريء بجمل تكتيكية حول ملامح العدمية الخلاقة.

فالعدمية تؤسس لإبداع جديد ولخطاب يخلو من الركاكة والبهرجة الرنانة والفوقية المتعالية.

والعدمي هو ذلك الذي يريد اليأس والضيق والإنكار والرفض. وليس المستسلم دون إرادة.. العدمي هو ذلك الإنسان المتفوق على ذاته بإرادة صلبة.

يقارب أدهم للشر والرزيلة وإبليس والشيطان وذلك عبر إثارة أسئلة العدميين القلقة مثل:

ما هو الشر ؟ هل يلازم الخير والشر الإنسان منذ ولادته لماذا وجد إبليس مساوياً للخالق ؟ أليس الخالق هو الخير المحض وإبليس هو الشر المحض ؟ هذه الأسئلة التي تنتهي بمشهد الاسى الذي يكمن في انتصار الـ «لا» على الـ «نعم» بانتصار رد الفعل على الفعل ذاته.

ثم يقارب الفصل السادس للمشروع العدي لدى بروتون ورامبو ، وبودلير.ولا يكتفي فقط بهذه الأسماء وحسب إنما يطل ثانية على ملامح المشروع العدمي لدى الخيام بعدما تفرض تلك الملامح نفسها من جديد على السياق بعدما أشير لها في الفصل الرابع وبرر أدهم هذه الإطلالة الجديدة لمشروع الخيام العدمي بكون الخيام مهد للمشروعات العدمية لكل هؤلاء جميعا ويبدو هذا جليا عندما يستدعي المؤلف نصوص الخيام ونصوصاً أخرى مختارة من كتابات

هؤلاء حيث يظهر هذا الاستدعاء نقاط التماهي والاختلاف بين المشروعات العدمية لكل هؤلاء جميعا بما فيهم الخيام رغم اختلاف بيئة الخيام ومجتمعه الثيولوجي الإقطاعي المتأخر عن بيئة ومجتمع هؤلاء الشعراء الذين ظهروا بعد عصر الأنوار كأبناء للثورة الفرنسية. ولا يفوت السياق أن يتعرض لعدميين آخرين غير هؤلاء الذين جاءوا بعنوان هذا الفصل.

وعبر قراءة ملامح العدمية لكل هؤلاء الرواد ، فإن أدهم لا يفوته أن يقرأ الواقع الديني والاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي فجر طاقات العدمية لديهم جميعاً.

ويقارب المؤلف في الفصل السابع لإسهامات العدمية وانعكاسها على الإبداع والفن وكيف أنجبت العدمية ملامح واتجاهات ومقاصد جديدة تبناها الفن والمنتج الفني وتشربها وشكلت رؤية اللوحة الا بداعية للوجود والحياة والعدم. وذلك من خلال مقاربة أدهم للفن العدمي والبرجوازي والواقعية الفجة. فهذا الفصل يجيب عن تساؤلات عديدة منها: كيف قرأ المبدعون العدميون واقعهم السياسي والاقتصادي والاجتماعي المتعالي /المفارق/ القلق / اللامنسجم مع مقاصد الإنسان في الحرية والحياة والإبداع. كيف قرأ هؤلاء العدميون هذا الواقع وكيف تعاطوا معه إبداعا وفنا. وكيف تبدت رؤيتهم لهذا الواقع في نسيجهم الإبداعي. وكيف انعكس فكرهم وموقفهم من هذا الواقع على قيم ومعتقدات إبداعاتهم الفنية التي كرست بدورها لقيم فنية تحاول رفض هذا الواقع وتدميره في شكل من أشكال العدمية النهيلستية الخلاقة التي ثارت على الواقع المعيش وكذلك على الرموز المهادنة والمسالمة إلى حد الاستسلام تلك الرموز التي أعملتها سلطة القهر أو أعملت نفسها لخدمة هذه السلطة من خلال لوحات إبداعات مستأنسة من قبل رموز السلطة وقيم التعالي والمفارقة.

ويقرأ أدهم قيم وأفكار الفن العدمي من خلال قراءة ثوابت ومتغيرات القيم الفنية لدى المدارس الإبداعية المختلفة.

بعد ذلك تأتي قضية الوجود الانطولوجي للشر / العدم الواقعي من خلال مقاربات الفصل الثامن من الكتاب حيث يقارب المؤلف فيه لسياقات فلسفية وإبداعية تعاطت مع انطولوجيا الشر ولسياقات تاريخية شاعت فيها قيم. الشر ثم تتفجر الأسئلة عن مقاربات هذه السياقات (تلك الأسئلة التي برر أدهم كثافتها عبر هذا المؤلف عندما لوح في مستهله أن الفلسفة هي لحظة قلق مشحونة بالتوتر والقلق والأسئلة اللامتناهية) . حيث تحاول تلك الأسئلة استكناه الدوافع الحتمية التي قادت إلى مرحلة اللا إنسان والعدمية الخلاقة. والتي تقود إلى ما يسمى بحضارة اللا إنسان العدمية الخلاقة.

يأتي حديث المؤلف عن انطولوجيا الشر من خلال استعادة العديد من الأسئلة حول السلب والاستلاب والعدم ومن أين هذا العدم ؟ من أين يأتي العالم بتوسط الإنسان؟. وكيف يؤسس العدم انطولوجيا بواسطة الشعور الذي بدوره لا يملك مصيره بيده ؟ وما هي القوة الغريبة التي يملكها الشعور لكي يجلب بها العدم إلى العالم؟. لماذا تحدث الكوارث ؟ لماذا الموت الجماعي وسحق جماجم الأطفال والشيوخ والعجزة الكاثوليك المؤمنين في زلزال برشلونة ١٧٥٥ ؟ مثلا.. هؤلاء الذين دمرهم الزلزال وهم يصلون للرب في الكنيسة ؟ ما ذنبهم وماذا اقترفوا من الإثم حتى ينالوا هذا الجزاء المروع ؟ وكثير من الأسئلة التي يطرحها أدهم دونما إجابة (إذ اللحظة الفلسفية هي فقط لحظة القلق وإثارة الأسئلة وليس الترميم والتفسير) تلك الأسئلة وغيرها من الاستفهامات والسرديات والأحداث والأفعال المختلفة الشريرة التي تنتج عن البشر يطرحها أدهم فقط لشحن اللحظة الفلسفية الساعية للتأمل في انطولوجيا الشر عبر هذا الفصل من الكتاب مستحضرا بعض النصوص والأقوال الفلسفية والأشعار التي أبدعها عدميون تعاطيا مع المسألة ذاتها.

يأتي الفصل التاسع من الكتاب ليقارب لعدد من

المفاهيم مثل العولمة والتراث والأخلاق والفرد وذلك من خلال طرح عدد من الأسئلة حول بنية الأخلاق ومفهوم الفرد من منظور الحداثة وما بعد الحداثة وقيم العولمة.ثم يطرح سؤالا جوهرياً هنا هو هل يمكن للعولمة أن تلغي فكر نيتشة وماركس وهيجل ،هيدغر ، وفرويد، وفوكو، ودريدا، وديكارت، وسارتر، وراسل وغيرهم من كبار المفكرين، وما الأفكار المنبثقة عن عصر المعلوماتية والتكنولوجيا؟ وكيف تنظر هذه الأفكار للتراث والفرد. ثم يقارب أدهم بعد ذلك لمؤشرات من شأنها أن تحفز العقل للانطلاق نحو رؤية واضحة تمكنه من التعاطي مع استحقاقات هذه الأسئلة والإجابة عنها.

بعد ذلك يقارب المؤلف في الفصل العاشر من كتابه لقراءة ملامح العدمية النهيلستية في الفنون الحديثة وكيف نظرت الفنون الجميلة للشر ؟ كيف تراه وكيف ترسمه وكذلك كيف تعاطت الفلسفة الإسلامية مع الشر من خلال فلسفة ابن سينا وعدمية المعري . وكيف لنا أن نرى ما يسمى بعولمة الشر وما علاقة عولمة الشر هذه بقيم السوق والنفعية والشركات متعددة الجنسيات.. وكيف لقيم السوق هذه أن توجه مسارات العلم والتجارة والثقافة.. وكيف تخرج العدمية كمخرج وردة فعل لمواجهة استبداد وأحادية العولمة.

وفي الفصل الحادي عشر يقرأ أدهم خطاب ناظم حكمت والشعر العدمي وأقنعة البروليتاريا والخطاب الستاليني وخطاب مايكوفسكي العظيم وكل ما لدى هذه الخطابات من قيم تكرس لها. بعضها مع الفكر العدمي النهيلستي والخلاق (رغم خداع الاشتراكية وتوظيفها للخطاب العدمي النهيلستي دون قصد من أرباب هذا الخطاب) مثل خطاب ناظم حكمت الذي استخدمته الزمرة الروسية الحاكمة لتسويق سلطتها وهيمنتها واستبدادها (رغم ما يسعى له الخطاب الشعري لدى حكمت من مقاصد نهيلستية خلاقة تعاطت مع الفقراء المهمشين والبسطاء) . وبعضها ضد العدمي النهيلستي مثل الخطاب السياسي الروسي (إبان الاتحاد السوفيتي) الذي استغل أشعار ناظم حكمت لفرض الهيمنة والسلطة السياسية للتيار الاشتراكي .

وأخيراً يأتي الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب ليناقش العدمية الدينية وما يدور في دالتها من أسئلة مثل ما هو موقف رجال الدين من العدمية النهيلستية؟ ومن هو رجل الدين العدمي ؟

وهل يلتقي الدين مع العدمية ؟ أليس للدين معتقدات ثابتة؟ كيف يصبح رجل الدين عدمياً ؟.

وعبر استدعاء نصوصٍ لرجال دين عدميين، يؤكد أدهم في هذا الفصل أن العدمية لا تطال جوهر الدين أو ثوابت العقيدة. فالعدمي الديني يدافع عن الإنسان وعن داخل الإنسان..

يريد أن يضع الإنسان في جوانية الوجدان لا خارجه.ثم يقارب ادهم بعد ذلك للعدمية الدينية العربية الإسلامية . ثم عدمية كولن ولسون عبر كتابه «اللامنتمي» و«سقوط الحضارة» وأخيراً أفكار توينبي حول العدمية.

وبعد قراءة هذا الكتاب وإصرار مؤلفه الدكتور سامي أدهم على تفجير لحظة القلق والتوتر والسؤال لدى القاريء.

تبقى لنا هذه الأسئلة:هل لنا أن نسلم – وفق ما طرحه المؤلف من أسئلة وأفكار بهذا الكتاب بالفارق بين المراحل المختلفة كما يسوقها هذا الكتاب أم بالفارق بين المراحل وفق المنظور الافلاطوني.. هل لنا الإعلان عن مرحلة اللا إنسان ومرحلة اللافلسفة ؟.. وهل يمكن للتقني أن يكون بديلاً للابستمي؟.. (مثلما يقول الدكتور جميل قاسم في تصديره للكتاب):

«أم أن مقاربات أدهم بهذا الكتاب هي مقاربات جاءت وفق رؤى استكناهية مستقبلية تحتاج لمقاربات أخرى بديلة ليتحقق لها الاستقرار كما في سائر الاستشرافات الخاصة بالمستقبل؟. إنها الأسئلة التي تحتاج إلى مزيدٍ من الأسئلة».■

فنون



الفنّان عبدالجبار الغضبان ... *

التعبيرية بحر وأنا مسكون به

حاوره: عباس يوسف **



ليس مستغربا أن يمضي امرؤ مهووساً بمشروع، مجنونا بحياة لا توازي إلا عناده وإصراره على الوصول إلى بحار لم يعرف شواطئها أو بالأحرى لا يعنيه معرفة مواقعها وماهيتها، كل الذي يعنيه حمل القارب في القلب والإبحار بما فيه وعليه إلى الجهات التي يحلم دون الاعتراف بنوع الموج ولا بسرعة الريح وأسمائها.. أبدا ولا غرابة أن يذهب الفنان عبد الجبار الغضبان منذ البدايات إلى اختيار واختبار الصعب واختراق المغاير من الطرق والمسالك التي يري البعض في اقتحامها – وركوب بحرها – مجازفة خاسرة وبله وغباء فادح كون الجهد والوقت المبذول فيه لا يضاهي المطمح المادي بمقياس تسعيرة

* فنان تشكيلي من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.

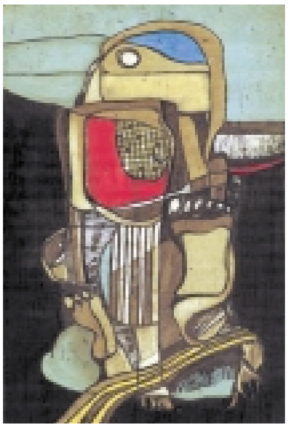


اللوحة غير المطبوعة – الفريدة – إلا أنه يصر على الذهاب إلى تلك المنطقة التي تكسر قدسية اللوحة الفريدة غايته أولا إدخال ونشر نوع جديد من الفنون في الساحة الفنية التشكيلية بتقنيات جديدة لم تؤلف من قبل ولم يعرف منها هنا إلا النزر اليسير وثانيا إتاحة الفرصة لغير نفر محب للفن غير قادر علي شراء لوحة باهظة الثمن باقتناء لوحة أصلية مطبوعة، عبر هذه السطور علنا قدرنا التسلل إلى عوالم الفنان عبد الجبار الغضبان الفنية وتعرفنا البعض من آرائه حول الفنون البصرية والجمالية أيضا، هو الذي درس الفن بأكاديمية الفنون بدمشق وأسس مرسما أسماه عشتار للجرافيك بجمعية البحرين للفنون التشكيلية آخذا علي عاتقه إيصال درسه الذي تعلم سطوره إلى أكبر شريحة من الفنانين في البحرين وخارجها عبر إقامة الورش الجماعية والمعارض المختصة بفن الجرافيك.

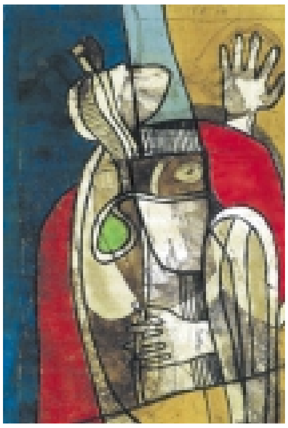
□ يا صديقي مباشرة نبدأ الحديث عن رحلاتك الأولى مع هذا العالم ومن ثمّ نلج في العتبات الأولى.. إلى حتفك الجرافيكي الذي أنت فيه، ألم يكن ذات يوم مغامرة منك في دخول المجهول وقت ذاك؟

● يتعذر على المرء التحدث عن نفسه بأسلوب يعبر بشكل دقيق عن العتبات الأولتى على طريق الفن بحيث أن لا يكون هناك فصل بين البدايات وبين مراحل متقدمة تكون لها مدلولاتها الواضحة في أية مرحلة من مسيرته الفنية.. تجول في الخاطر بعض من المحطات الهامة في فترة ما قبل الدراسة الجامعية غرست في الذات الكثير من التمسك بحبل الفن وبجوانبه الفكرية والاجتماعية والثقافية.

بيد أن ما يقال عن الحب الفطري للفن حقيقة تبعث في نفس المرء مودة يتعاطاها مع شيء من بواعث داخلية مشمولة بمؤثرات



محلية تشكل في مضامينها شحنات أولية ترتبط كثيرا بجوانب الفنون الفطرية وتداخلاتها بمسار تطور شخصية الفرد الفنية، غير أن هذه الخطوات أخذت في التصاعد لتصل إلى درجة الاهتمام الجدي، ومن بدايات المقاعد الدراسية الأولي كانت الانطلاقة الأولي تحمل بين ثناياها الحماس والاندفاع في خطوات تدنو وتتباعد نحو هدف بعيد اسمه الفن، وفي فترة الدراسة الأكاديمية كانت تنتابني العديد من التساؤلات عما إذا كنت أستطيع أن أثبت جدارتي في دراسة الفن وأن أكون بمستوي المسئولية التي وضعت نفسي أمامها، وعندما تخصصت في فن الجرافيك وجدت نفسي أمام مجال جديد في عالم الفن الواسع جديد في شكله ومضمونه وتقنياته وكان تخصصي في هذا المجال ما يبرره وذلك من منطلق حبي وتعلقي بعالم الطباعة ومن جانب آخر أن الساحة التشكيلية في البحرين فترة السبعينات كانت تفتقر لفن الجرافيك وخاصة في مجال الحفر على المعدن والطباعة الحجرية، ولم يكن تخصصي في قسم الجرافيك في تلك الفترة مغامرة أو دخول المجهول بل كان يهدف إلى أمر بعيد وهو نقل تجربة فن الجرافيك إلى ساحتنا الفنية وتطعيم نشاطها الفني بفن بصري آخرله تقنياته ومفاهيمه الخاصة التي تعطي أهمية خاصة للوحة الفنية المطبوعة وتذوقها جماليا والنظر إليها باحترام لا يقل أهمية عن اللوحة الزيتية... وقد اتضح ذلك عندما جئت إلى البحرين في منتصف الثمانينات من القرن الماضي وبدأت نشاطي الفني بافتتاح مشغل لفن الجرافيك بجمعية البحرين للفنون التشكيلية حيث لعب هذا المشغل دورا كبيرا في نشر وتعليم فن الجرافيك.



□ يتبدى لي هكذا بصورة جهلية - محققة تماما - اهتمامك بعالم البشرية.. عالم المرأة هذا العالم الفاتن، ما سر هذا الهيام والإصرار؟ وماذا تمثل المرأة في عوالمك هذا الطقس المجنون؟

○ أنت محق في سؤالك، فقد كنت مولعا منذ البدايات الأولى بالتمعن في لوحات كبار الفنانين وخاصة تلك اللوحات المتعلقة موضوعاتها بتناول المرأة، لقد شدتني كثيرا لوحات رامبرانت - جويا - دولا كروا - دافنشي - ميكل أنجلو - رفائيل - بيتر بروجل - كنت أري في أعمالهم تعبيراً حقيقياً عن العبقرية والإعجاز في ذات الوقت، فقد كانوا يرسمون شخوصهم بدقة تشريحية متناهية، إضافة لذلك ازداد اهتمامي بالاطلاع على إنجازات المدارس الفنية الحديثة خلال فترة الدراسة الجامعية مما زاد من اهتمامي سنة بعد أخرى أن أدرس التشريح الفني وأدخل في تفاصيله وأيقنت فيما بعد أنه لا يمكنني أن أنتج لوحة حقيقية تشبع نوازعي الداخلية ما لم أتمكن من إجادة الرسم بشكل جاد وخاصة رسم جسم الإنسان من جوانبه المختلفة وحركاته الكثيرة. أما سر اهتمامي بالمرأة وعالمها فقد كانت لها صورة أخرى موازية باهتمامي بالفن وهي قراءة الروايات والقصص التي تمجد المرأة وتبرز تضحياتها وتفانيها في الدفاع عن الحق والحرية، وكان لهذا العدد الكبير من الروايات الكلاسيكية دور كبير في تبني موضوعات ترتبط بقضايا اجتماعية تلعب المرأة فيها الدور الأهم، ولا هروب من ذلك فالمرأة تمتلك تلك الخصوصية المزدوجة : الجمال والرقة ومن جانب آخر عطاءها ألللا محدود في الحب والتضحية..

من هذا التّلازم المترابط تنبع موضوعاتي والتي هي جزء من



كياني وتفكيري وثقافتي وقناعتي بأن اللوحة الفنية ليست مفصولة تماما عن الواقع، وقد انغرست في داخلي الصرامة في بناء اللوحة وتكوين موضوعاتها وتفاصيلها من منطلق أن العمل الفني لا يمكن أن يكون عبثياً، بل هو معزوفة تصوغ حكاياتها صعودا ونزولا وترسم في تلك الحركة الروح الجميلة التي ترسخ في الذاكرة.

□ التعبيرية المتغلغل أنت في مفاصلها، أو هي بتعبير آخر مفصل حاد من دمك.. روحك، ألا تعتقد أنه ولي عصرها.. أم أن هذا الذهاب هوس يلاحقك في الوعي واللا وعي؟

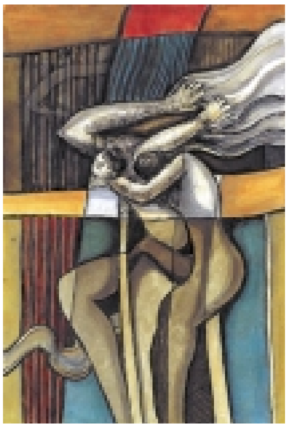
○ التعبيرية كمدرسة فنية لم يولِّ عصرها مثلما الكلاسيكية التي لم يولّ عصرها أيضا، لقد تغيرت أشكالهما ومعطياتهما ولكنهما ما زالتا موجودتين بنفس الزخم القوي ولكن بروح جديدة تحاكي العصر ومتغيراته وتنبعث ببريق جديد يبحث عن السمو الطبيعي للأشكال والأدوات الطبيعية متجاوزا الأخلاقيات القديمة والتقاليد المنهجية التي سارت عليها الأساليب التعبيرية منذ الثلاثينات، لا شك بأن المدرسة التعبيرية التي استندت في مسارها على مجمل التيارات الفنية الحديثة والقديمة في صياغة لوحة قادرة علي الإقناع الجمالي والإبداعي مبتعدة عن التعقيدات والسرد المباشر في بناء موضوعاتها، فالتعبيرية هي في حد ذاتها تيار حداثي أصبحت في الزمن الحاضر تميل كثيرا إلى ارتباطها بالروح التجريدية ولكن ضمن أطر إيحائية قوية البناء تعتمد اللون والمساحة كمؤثر بصري متناغم، بالنسبة لي التعبيرية ما زالت بحراً معطاءً في سكونه وهيجانه أنا مسكون بها لأن في دواخلي ما يجيش بالأشكال والمتناقضات التي من خلالها أستطيع أن أحوّل وجه امرأة نابعة من



مرئياتي الداخلية إلى أيقونة مختلفة جماليا تمثلني وتبعث في النشوة، مستعينا بأفراحي وتجلياتي في وضع خطوطي والواني وبأشكالي التي أقلبها يمنة ويسرى لكي أعيد توازنهم من جديد وأخلق هذا المشهد الذي يخصني تماما، وبعيدا عن مسميات المدارس الفنية فأنا بالنسبة لي تعتبر اللوحة مشروعا فنيا مبنيا علي أسس وقواعد متينة متماسكة في بعدها البنائي والجمالي، فأنا لا أستطيع أن أتذوق عملا فنيا مبنيا علي خواطر عبثية لا تقيم وزنا لأبسط العلاقات الجمالية لا في اللون ولا في الشكل وهذا الموقف لا يتناقض مع مسالة حرية الفنان في أن يبدع ما يريد.

☐ كيف تفهم عالم فن الجرافيك بعد هذه التجربة التي فاقت الثلاثة عقود؟

○ من خلال تجربتي المتواضعة في الاشتغال بفن الجرافيك تبين لي أن هذا الفن هو عالم واسع من المعرفة الجمالية والتقنية والفنية ولا يمكن أن يستوعبها إلا المشتغل بهذا الفن والمتبحر في أسراره وجمالياته والمطلع على تقنياته وأدواته، فهو فن متجدد ومتطور على الدوام ولا يمكن لأحد أن يتعلمه بدون حضور الورش والمحترفات المختصة بهذا الفن أو أن يدرسه في الجامعات والمعاهد، وانطلاقا من أهمية هذا الفن على المستوى العالمي واهتمام الكثير من الدول في إقامة المعارض الدولية والبيناليات الخاصة بفن الجرافيك، فقد شاركت في الكثير من هذه المعارض التي أعطتني دافعا قويا كي أدرّس هذا الفن للعديد من الفنانين في البحرين وذلك عندما أسست ورشة لفن الحفر علي المعدن قبل أربعة عشر عاما وأتحت الفرص لهم في التعلم والمشاركة في المعارض الدولية حيث أعطاهم



ذلك رغبة في أن يستمروا في ممارسة هذا الفن الجماهيري والاجتماعي وذلك عبر التواصل مع الفعاليات الفنية من خلال ثقافة انتقال اللوحة إلى أكثر من معرض في آن واحد وإلى ثقافة اقتناء اللوحة الورقية المطبوعة التي كان العديد من الناس ينظر إليها على أنها لوحة متعددة النسخ ولا يمكن اقتناؤها لأنها ستكون موجودة لدى أكثر من شخص أو أكثر من متحف. إن هذه الفكرة الخاطئة تبين مدى جهل الكثيرين بفن الجرافيك، والفرق بينه وبين التقنيات الأخرى. من جانب آخر تعتبر كل نسخة مطبوعة عن الأصل – الأكليشيه –عملا أصليا.

لقد تطور فن الجرافيك في عصرنا وخطا خطوات متسارعة تبعا للتطور التكنولوجي في عالم التقنيات الطباعية فقد فتح الكمبيوتر الأبواب واسعة للقفز بهذا الفن نحو آفاق رحبة ومتعددة للاتجاهات والأساليب خاصة في مجال التصميم الإعلاني المطبوع والمصور مبتكرا تقنيات متقدمة طورت الجانب البصري في النظر للعمل الفني سواء في اللون أو الشكل أو في أبعاده المختلفة وفي الدقة المتناهية في إخراج الصورة، وقد توجه الكثير من الفنانين في إنتاج أعمالهم الفنية بواسطة الكومبيوتر ومن المهم أن أذكر بأني استفدت كثيرا من اشتغالي في مجال الإخراج الصحفي والإعلاني من خلال تصميم الملصق – البوستر – السياسي وذلك بعد تخرجي من كلية الفنون حيث شعرت بأن ارتباطي المباشر بالمطابع والأحبار وتصحيح النسخ الفنية للتصميمات والرسومات ومتابعة تفاصيل مراحل الطباعة الملونة.

☐ ألا تتصور أنك تبحر في فضاء جفت مياهه وانقطعت أمواجه،

بمعني أنك متخلف بسنوات عن السيل الجارف من الأساليب الحداثية المسيطرة على الذهنية - الفنّانية والمجتمعية - إن جاز القول في هذا العالم الذي نعيشه؟

○ أنا لا أتصور ذلك، فأنا أبحر في فضاء غني بالمعطيات الفنية والإبداعية والفكرية التي تعينني علي صياغة أعمالي وموضوعاتي التي إذا ما قارنتها بفنانين آخرين ومحدثين سأجد نفسي أنا المحدث في أسلوبي الفني وإذا كانت الأساليب التعبيرية تعتبر متخلفة أمام الأساليب الحديثة (التجريدية) علي سبيل المثال فليس هناك ما يدل على أن كل من دخل عالم التجريد في مجال الإبداع التشكيلي استطاع تقديم نموذجا متميزا في البحث البصري والجمالي، ثم أنه ليس هناك مقاييس ومقارنات بين ما تقدمه هذه المدرسة أو تلك، ففي حالات كثيرة تصبح اللوحة الكلاسيكية والواقعية أهم بكثير من أكوام من اللوحات التجريدية مع احترامي الشديد للعمل التجريدي لكن ضمن شروط قدرته على الإقناع جماليا وفنيا وبحثيا لا أن يكون نسخة مكررة لأعمال عادية تفتقر إلى الشرط الإبداعي أو أن تكون ظلا مشوها لما هو متوافر وشاهدناه في المتاحف الأوربية وفي بطون كتب تاريخ الفن والأمر ينطبق علي بقية الاتجاهات الفنية الأخرى، فليس كل فنان تعبيري أو واقعي لديه القدرة على تقديم لوحة فنية متماسكة جماليا من حيث الشكل واللون والموضوع، إن لب الموضوع يعتمد أساسا على الفنان وقدرته علي بلورة وصياغة أفكاره وبحثه الفني والفكري والجمالي على هيئة عمل فني نابع من صميم تجربته الفنية وأسلوبه في إبراز الأسرار المخفية للرؤية الجمالية الجديدة. أنا استطعت عبر تجربتي الفنية الخاصة على صياغة أشكالي وموضوعاتي ضمن نسق تعتمد التوازن الموضوعي والجمالي في موضوعات إنسانية أتناول من خلالها رؤية حداثية في بناء اللوحة، فالخطوط والأشكال والتكوينات أبنيها بناءا متماسكا، خاصة وأنا أتعامل مع خامات وأدوات جرافيكية تهبني إمكانات واسعة لونيا وتقنيا في إغناء الموضوع وإبرازه.

□ بحكم دراستك في سورية، ألا نشمّ رائحة علاقة ربما متوارية بالمحترف السوري سيما التعبيرية؟ وهل مثل هذا القول يحمل في مضمونه شيئا من الصحة؟

○ لقد تأثرت بالمحترف السوري بالمعني الشمولي، بقائي في دمشق فترة طويلة أثناء الدراسة وبعدها ومعايشتي ومتابعتي لأغلب إرهاصات المحترف السوري بتفاصيله الفنية والفكرية وقتذاك، نعم

تعلقت بأعمال الكثير من الفنانين والأسماء لكنني لم أتأثر بشكل مباشر بفنان ما أو بأسلوب معين سواء كانت التعبيرية أو أية مدرسة أخرى، مع أنني من حيث المبدأ اعتبر التأثر أمرا صحيا شريطة أن لا يكون بمعني النقل المباشر من هذا الفنان أو ذاك، و بقائي في سورية فترة طويلة من الزمن أفادتني الكثير ليس فقط الإطلاع والتأثر بما أبدعه المحترف السوري بل من محترفات أساليب ومناهج فنية أخرى أقصد من تلك المعارض التي كانت تقام في دمشق قادمة من دول أوربية عدة (شرقية وغربية) ومن دول غنية بتجاربها الفنية وبعراقة تاريخها الإبداعي كالصين واليابان التي كنت على الدوام أحرص على زيارتها كونها معارض متميزة تحمل في مضامينها ومستوياتها أفكارا معاصرة ومتجددة، أضف إلى ذلك حضوري العديد من الورش الفنية العالمية سواء في فن الجرافيك أو في فنون التصوير الزيتي، كل ذلك أثر بصورة وأخرى في تجربتي الفنية تأثيرا كبيرا جعلني استمد منه تطوير أسلوبي وتجربتي الفنية.

☐ المعارض الفردية والجماعية ماذا أعطتك؟

○ كانت لتجربتي مع المعارض الفردية والجماعية أهمية في إعطائي دفعات أساسية للأمام والانخراط في عالم الفن الواسع الذي ليس له حدود، فالبداية كانت تجربة بسيطة ولكنها مهمة، فقد شجعني أساتذتي في كلية الفنون الجميلة بالمشاركة في المعارض السنوية لكلية الفنون الجميلة عندما تمّ ترشيح أعمالي للدخول في مسابقة اختيار الأعمال الفنية للمعرض وكانت هذه التظاهرة الفنية تقام سنويا وروح التنافس بين طلبة كل الأقسام والتخصصات - الرسم - الحفر - النحت.. الخ هي السمة الغالبة وان أصداء المعرض تتواصل على هيئة نقاشات بين الفنانين وبين طلبة الكلية بشكل يومي تقريبا في أروقة الجامعة وفي مراسم طلبة الفنون، وكانت هذه الأجواء والتفاعلات تبعث في نفوسنا شيئاً من الفرح وتزرع فينا الثقة والاستمرارية في العمل. أما المعارض الفردية فقد أعطتني دفعة أخرى للتعرف على أحد جوانب الفن الهامة ممثلة في الجمهور المتلقي والتحاور معه فيما يتعلق بأمور اللوحة، والفنية والفكرية وهذا حصل في اوّل معرض أقمته في مدينة عدن عام ١٩٨٣حيث التقيت بجمهور متعطش للفن، يستفسر عن كل عنصر من عناصر اللوحة بدءا من التقنية وانتهاء باللون والموضوع.■

رفائيل ألبيرتي والمسرح الأسباني

محمد القاضي *

بتاريخ ٢٨ أكتوبر ١٩٩٩م ودعت إسبانيا أحد شعرائها الكبار، إنه رفائيل ألبيرتي، الذي ولد في بلدة (مرفأ سانتا ماريا) في أعمال قاديس في جنوب إسبانيا عام ١٩٠٢م هذا الشاعر الذي عاش حياة صاخبة كالعصر الذي كان شاهدا عليه، حياة ملؤها المآسي والآمال، الخيبات والأحلام،

المنفى والانتظار، النضال والعزلة، الشهرة واليأس، الفقر والفرح، يقول في سيرته الذاتية التي نشرتها مجلة (لا كثتا ليتيراريا) عدد يناير ١٩٢٩م أنا رفائيل ألبيرتي. ولدت في ظل مراكب خليج قاديس، حين كانت جماهير الفلاحين الصغار بكل بقاع الأندلس تتمرد احتجاجا على معاناتها من البؤس والجوع. إن البيضات الأولى التي أعطت بريقا لعينيّ كسبتها من خلال كدي مع عمال الملاحات الذين جعلوني أرى هذا العالم بنصاعة ووضوح كبيرين. أنا رفائيل ألبيرتي صنع صوته وسط معامل الرخام، أنا رفائيل ألبيرتي الذي التصق بنضال ميؤوس منه مع الملائكة ساقطا في نهاية المطاف طريحاً على الأرض، والذي وجد القوة، رغم ذلك من الارتماء بغتة وبإسراع في ساحة النضال بالأزقة والشوارع التي كانت في حالة غليان أنا رفائيل الذي خرج إلى هذا العالم منفيا ومبعدا مع جزء من شعبه البطل، ألم وألم بدون نهاية في المعتقلات الفرنسية الأفريقية، ألم الابتعاد عن قلبه الأسير المثقوب، إنه ألم كثير من الكوارث، ألم وألم وألم. (١)

«لقد كرس نفسه للرسم منذ عام ١٩١٧ حين انتقلت أسرته إلى مدريد، وقد وصل به الأمر إلى حد إقامة معرض للوحاته في قاعة (أتونيو) بمدريد عام ١٩٢٢م». وأقمت معرضا للوحاتي في مدريد لكن في لحظة ما شعرت بأن الرسم لم يعد يحقق طموحاتي إلى الدرجة التي أتطلع إليها، لأنه كان يفتقد إلى شيء وكان هذا الشيء هو الكلمة، لذا فقد بدأت بكتابة الشعر»(٢)

وفي سنة ١٩٢٥ أصدر أول دواوينه الشعرية (ملاح على الأرض) وحصل به على الجائزة الوطنية للشعر، وكانت لجنة التحكيم برئاسة الشاعر الكبير (أنطونيو مات شادو)، فأصبح شاعرا يشار إليه، وصار يشكل جزءا أساسيا من جيل ٢٧. (٣)

* كاتب ومترجم عن الأسبانية من المغرب.

ألبيرتي وعالم المسرح

يقول رفائيل ألبيرتي: «علاقتي بالمسرح لها جذور تمتد إلى (جيل ٢٧)، وخاصة للصداقة بيني وبين فيدريكو غارسيا لوركا مؤلف العديد من المسرحيات. بوحي منه بدأت الكتابة للمسرح». (٤)

تقع أولى محاولات ألبيرتي الدرامية بين عامي ١٩٢١-١٩٣٠م. وتتألف هذه الفترة التجريبية من أعمال أكثرها ناقصة أو ضائعة باستثناء مسرحية (العصور المبرقعة) التي كتبت سنة ١٩٢٥م، وهي عمل مكرس لمسرح الأطفال، عرضت في حدائق (كامبوديل المورو) بمدريد حوالي سنة ١٩٣١م أو١٩٣٢م وهناك عمل آخر ناقص سماه المؤلف (لغو غنائي هازئ راقص) مقتصر على مقدمة وفصل واحد، وهو عبارة عن محاولة سريعة على طراز مسرح العرائس السائد قبل لوركا والمتأصل في الفلكلور الشعبي.

أما بالنسبة للمحاولات الأولية الأخرى فهي:

١. عرس البحار (دراما ريفية شعرا، حوالي ١٩٢٢م)
٢. متوقدة وباردة (أرجوزة درامية، حوالي ١٩٢٤م)
٣. لبيى، ليبيخو وابنه (مهزلة، حوالي ١٩٣٠م)
٤. ابن المومس الكبيرة (مهزلة، حوالي ١٩٣٠م)
٥. العاشق والموت (رومانسية أعدت للمسرح شعرا، حوالي ١٩٣٠، وبين سنتي ١٩٢٩م ١٩٣٠-م

يكتب البيرتي مسرحية (الرجل الخالي) وانطلاقا من هذا العنوان فإننا نبدأ بالوقوف على أرض صلبة حيث يعرف المؤلف مسرحيته (الرجل الخالي) على أنها (دراما دينية قدسية) وقد افتتحت يوم ٢٦ فبراير ١٩٣١م في مسرح (ثرثويلا) بمدريد (٥) مطلقة العنان لنقاشات شعبية واسعة، فكانت أول معركة لرفائيل ألبيرتي في المسرح من وجهات نظر مختلفة ومتناقضة. معركة انخرط في أتونها مؤلفون آخرون من جيل البيرتي ومن أجيال أسبق واعتبر الجميع أن (الرجل الخالي) هو عنوان يتمتع بنفوذ واسع قوي.

ففي بداية هذه الدراما يعلق الحارس الليلي، متوجها إلى الأنسان بالجمل الآتية: «تموت مدن وأمم بأسرها وهي تعج بأمثالك: ثياب خاوية لا تريد شيئا. يحركها الملل بلا اتجاه». كما عرضت المشاهد التالية للدمار، وكأنها تشير إلى كابوس، ظلال للبشر تتراءى في بقايا نار خامدة تخرج من باطن الأرض. وفي أحد المشاهد يذهب بطل المسرحية ضحية مؤامرة ولكنه في نفس الوقت يصير الضحية والمدان، عندما يستسلم للغاوية فيقتل زوجته (رمز الحب والنقاء). «هذا العمل ليس منفصلا عن بقية أعمالي الشعرية وخاصة ديوان (عن الملائكة) الصادر عام ١٩٢٨م. فهو عمل مجازي، استعاري مكتوب، أشبه ما يكون بالعمل الروحي لكنه ليس كذلك. بعد انتهاء العرض الأول للمسرحية الذي قدمته المكسيكية (ماريا تيريزا مانطويا) خرج الجمهور معجبا بهذا العرض. كان العرض الأول لمسرحية (الرجل الخالي) معركة ذات بعد فني محض، بينما كان عرضها الأخير ذا بعد سياسي واضح إذ تم الاحتفال بالمثل (ماريا تيريزا مانطويا) بكلمة رائعة ألقاها (ألبيرت دي فاللو) وبتأييد من الكالاثامورا وفرناندو دي لوس ريوس، ولاركوكا بايير و(زعماء الجمهورية). كما أرسل الشاعر (ميغيل دي أونا مونوا) برقية قرأت في نهاية العرض مما أدي إلى قيام الجمهور واندفاعه إلى الشارع بحماس ملتهب، وعندما حضرت الشرطة كان كل شئ قد انتهي »(٦)

بعد ذلك مباشرة يقدم ألبيرتي مسرحية (فيرمين غالان) التي تؤكد علنا هجر المؤلف للفن الطليعي، وتتألف من ثلاثة فصول على طراز (رومانسية أعمى) افتتحتها (مارغيريتا شيرغو) في مسرح إسبانيول. بمدريد في ١٩٣١/٦/١م.

وتعتبر ذات صيغة سياسية لأن غالان وغارسيا إيرنانديت كانا قادة حركة التمرد الجمهوري في يوم ١٩٣٠/١٢/١٢م وقد حكم عليها مجلس الحرب بالإعدام بعد يومين فقط، مما أدى إلى إثارة ضمائر الشعب. لذا فإن ألبيرتي يعيد خلق شخصية غالان في

مسرحيته مدافعا عنه علنا ومحركا ما لديه من أسلحة فنية مختلفة، كتدخل العذراء لصالح المتمردين مثلا. الأمر الذي أثار غضب اليمين واليسار على السواء عام ١٩٣٦م.(٧) وتبدأ المسرحية بمجموعة أشعار للمؤلف لينطق منها دراما خاصة لفرقة (مارغيريتا شيرغو) تعرض على مسرح الأسبانيول بمدريد. إن الذي يسترعي الانتباه في هذه المسرحية، ويساعد على فهم مسيرة التطور الدرامي لمسرح ألبيرتي هو أنها تقدم لنا على اعتبارها عملية بحث قبل أي شئ آخر. وقد وصفها هو نفسه بأنها أقرب ما تكون إلى (اللطمة). أي تتابع مناظر عضوية كما لو كانت ألوان قوية جذابة، إنها عبارة عن (رومانسية أعمى) تلتقي مع مسرحية (الفزاعة) للكاتب المسرحي الأسباني الكبير (فايي إنكلان ١٨٦٦م-١٩٣٦م) بروابط متينة وبغض النظر عن معناها الوثائقي الكبير، فإنها تتمتع بمضمون دقيق جدا، إذا توضح لنا المنطق الجمالي -عبر رموز لا طبيعية -الذي يختاره المؤلف لمسرحه السياسي الذي سيصل نضوجه التام في مسرحية (ليلة حرب في متحف البرادو). (٨)

وقد رصد النقاد تأثير (فايي إنكلان) في مسرح ألبيرت وخصوصا المسرح السياسي. إضافة إلى تأثير المسرح الديني- مسرح الكنائس- الذي يبدو واضحا في مسرحية (الرجل الخالي)

/ من قاعات العرض إلى جبهة القتال ثم المنفى /

وفي خضم الحرب الأهلية (١٩٣٦م- ١٩٣٩م) تعبأ رفاييل ألبيرتي - زيادة على عمله داخل التحالف المناهض للفاشية - لأي ذكاء جذوة المقاتلين الجمهوريين بتنظيم قراءات شعرية على جبهات القتال، كما نظم مع زوجته الكاتبة (ماريا تيريسا ليون ١٩٠٤م- ١٩٨٨م) مسرحا متجولا قدما فيه أعمالا مسرحية قصيرة لكل من لوركا وكالديرون دي لا باركا (١٦٠٠م - ١٦٨١م) وبعضها من أعماله كان أهمها العمل المسرحي (من لحظة إلى أخرى) وهي محاولات للوصول إلى تفسير متماسك لعملية نشوب الحرب.

وتجري أحداثها في مدينة صغيرة من مدن الجنوب قبل ١٨ يوليو ١٩٣٦م، أي تاريخ بداية الحرب وهي بصورة عامة قصة شاب مثقف يدعى (غابرييل) يجد نفسه مضطرا للاختيار في لحظة من الهيجان الاجتماعي والتاريخي بين عالمين متناقضين اختيارا حاسما:

عالم الأسرة البرجوازي الرجعي المنهار حيث ولد. وعالم الشغيلة الثوري الذي يجمعه به إحساس أصيل وطريقة في التفكير خاصة ويمثل الصورة العكسية أخوه (إغناثيو) نموذج لذلك العالم الرجعي الذي يسبب غثيان البطل.

ومهما كانت الانتقادات التي وجهت للمسرحية، فإنها تبقي وثيقة عصرها جسدت الصراع الذي كان يعيشه المثقف الأسباني أثناء الحرب الأهلية وبعدها. فلم تنزف إسبانيا دماءها فحسب، وإنما نزهت مفكريها ومثقفيها الذين هاجر معظمهم إلى الخارج. وحوصر من بقي منهم في الداخل يعلق أحزانه. «بعد انتهاء الحرب مباشرة، وتسلم فرا نكو السلطة كانت ثمة ضرورة لمغادرة البلاد، أقمت أولا بالأرجنتين، وبعدها قضيت الخمس عشرة سنة الأخيرة في إيطاليا».

وفي الأرجنتين كتب مسرحيته (البرسيم المزهر) ١٩٤٠م، وهي مأساة هزلية، وقد عرضت فيما يعد بفرنسا وإيطاليا والسويد. ثم تلاها بمسرحية شعرية بعنوان (الظريفة) ١٩٤٤م، وهي مأساة رعاة بقر وثيران أصيلة، وهما من أجرأ مغامراته في مجال الدراما.

فمن خلال الإهداء الذي تصدر مسرحية (الظريفة): «إلى غوتيالو لو سادا ذكرى أمسيات الحنين الأرجنتينية لأشياء إسبانيا الأصيلة والكبيرة». نجد أن ألبيرتي يستسلم في المنفي لتأملات إسبانية حادة، ويعثر في الشعب مرة أخرى على العمق والعظمة السامية، إن مسرحيتي (البرسيم المزهر) و(الظريفة) بكل ما فيهما من أساطير وفن وأسرار شعبية تعطي معني عميقا لمنفى ألبيرتي،فالمسرحيتان

فنون

بكل سخنتهما الشعرية وبكل كثافتهما الأسطورية والفلكلورية يوحيان بالتفكير في إسبانيا (الجنة الضائعة) والبعيدة جدا، إسبانيا الأصيلة، إسبانيا اللازمن، إسبانيا المبتغاة، المخلوقة للعثور عليها من جديد عبر أساطيرها القديمة.(٩)

فأحداث مسرحية البرسيم المزهر تجري في جزيرة شمس وبحر أزرق وسماء شائعة، وتقوم على عملية تناقض مستمر / يتناقض البر والبحر اللذان يرمزان إلى مجموعتين محددتين تماما من الشخوص. وهذه العلاقة التناقصية بدورها تتحدد بعلاقة مختلفة تقيمها الشخوص العديدة فيما بينهما. واحتواء هذه الشبكة المعقدة من الصلات تكاد تكون كأضواء هذا العالم الدرامي الرائع بأسره، حيث تتقارب الشخوص وتتباعد في نفس اللحظة. أما أحداث المسرحية الشعرية الظريفة، فإنها تجري في هضبة إسبانيا الوسطي عند سفوح الجبال. والظريفة هي راعية بقر مرحة وشخصيته المسرحية المركزية وبطلتها بدون منازع. وما نويل سانشيت راعي بقر وزوج الظريفة. وأمجاد (الثور الصغير المللون) الذي لا يظهر أبدا على خشبة المسرح إلا أنه يؤثر فيها باستمرار، من خلال العلاقة الغربية والمذهلة بينه وبين الظريفة التي تشكل النواة المركزية للمسرحية، حيث تدفع لوقت المسؤول عن القطيع والرعاة إلى تهديد الظريفة عند ما يرى نفسه مرفوضا من قلبها.

إن المسرحيتين البرسيم المزهر والظريفة تكشفان عن دنيا مرتجفة راجفة، قابلة لتفسيرات عدة، قلقة وغريبة فوق أي اعتبار آخر.

وفي سنة ١٩٤٤م في بوينس أيريس وبإخراج مارغريتا شيرغو، كان العرض الأول لمسرحيته (الفظاعة) أو الشناعة وهي مسرحية شعرية كذلك مليئة بالرمز والدلالة يذكرنا بتقليد إسباني حيث يدعي الفقراء والشحاذون إلى بيوت الأثرياء، فيتحدثون عن الحب، والسلطة، والقسوة، والوحدة، ويمكن مقارنة هذا العمل بمسرحية فيدير يكون غارسيالوركا (بيت برنا ردا ألبا) و (فرديانا) للويس بونويل. بعد هذا العمل لم يكتب ألبيرتي للمسرح حتى عام ١٩٥٦م، حيث كتب مسرحيته الشهيرة (ليلة حرب في متحف البرادو)، وحول كون النص غير مطواع للعرض المسرحي كما شاع عنه يقول ألبيرتي: «إن النص في معنى ما، استرجاعات شخصية لسنوات الحرب الأهلية في إسبانيا التي عشتها، حيث آنئذ شاهدا ومخططا لإخلاء متحف البرادو في اللحظة التي تم فيها قصف مدريد، لقد أراد (بر يخت) أن يخرج هذه المسرحية في برلين، ولكنه لم يحقق ذلك بسبب موته، أخرجها إيطاليون ومن بينهم- ريتشارد سلفات- وذلك في عام ١٩٧٤م، حيث طاف بعرضه أوروبا، كما عرضت في مهرجان المسرح بالمكسيك. بعد ذلك أخرجها بطريقة مغايرة المخرج الفرنسي (جان بيركونسطانطا) كما عرضت لأول مرة في إسبانيا سنة ١٩٨٠م بالمركز القومي للدراما في مدريد بإخراج (ريكاردو سالباطي). إنه لشرف أن تكون هذه المسرحية فاتحة لمسرح قومي رسمي دائم في إسبانيا».(١٠)

لقد توزعت الأحداث على خطين ووفق طريقة (سالباط) في الإخراج تتحدد الثنائية الدرامية للأحداث، في الخط الأول تتردد أحداث سنوات الحرب الأهلية في ١٩٣٦م، وفي الخط الثاني (المرتبط بالأول تاريخيا) تبرز حقائق من حرب نابليون، في الخط الأول يقوم الحرس بإنقاد موجودات متحف البرادو، حيث تسمع انفجارات القنابل تبدو صالات المتحف مقفرة، وفي الخط الثاني، وضعيات حية من لوحات الرسامين (غويا) و(بيلاثكيت) و(تيزيانو) الخ.

إن العنوان يعلن عن زمان ومكان المسرحي ، إنه متحف البرادو الشهير، في إحدى ليالي شهر نوفمبر من سنة ١٩٣٦م حيث تجري عملية نقل أروع الأعمال الفنية إلى الأقبية لحمايتها من القصف الذي تعرض له من طرف القوات المتمردة بقيادة (فرا نكو) ويصف

ألـبيرتـي ذلك قـائـلا: «في نـوفـمبر مـن ١٩٣٦م زرت متحف البرادو، كان الوقت بداية ليل، كانت القاعات الرئيسية أفرغت، لم يكن باقيا على الجدران غير آثار اللوحات كان المتحف قد قذف بالقنابل فأنزلت أهم اللوحات بسرعة إلى السراديب لحمايتها أكثر قليلا - فالسراديب لم تكن عميقة بتاتا - من إتلاف أكيد، المتحف في عزلة! صورة لا يمكن أن تمحى، في تلك المدريد التي كانت تبدأ دفاعها البطولي الذي دام أكثر مـن عـامين، مـع مـاريـا تيريسـا (زوجـتـه) شـاركت في اختيار اللوحات التي كانت ستحمل إلى (لببانطي) من أجل أمان أكثر. وهنالك حينئذ، في ذاك الجو الذي يقشعر له البدن، جو المتحف الفارغ العامرة أرضه بـالـرمـل والأكـيـاس الترابـيـة، هـنـاك فـكـرت في هـذا التركيب لطرفين: الدفاع عن مدريد داخل المتحف من طرف متراس من الشخصيات الفويية (بنسبة إلى غويا الرسام الإسباني المعروف (١٧٤٦م - ١٨٢٨م). رفع أما الاعتقاد بأن الجيوش الفرنسية، بنابليون في طليعتها، عادت، وكذلك الهجوم الحقيقي على العاصمة الجمهورية من طرف القوات المتمردة بقيادة الخينيز اليسيو (نسبة إلى فرا نكو) [11].

تمثل المسرحية (ليلة حرب في متحف البرادو) على الرغم من بعدها الزمني الكبير أحسن عمل في مسرح ألبيرتي السياسي، ويعتبرها النقاد من أهم الأعمال الدرامية التي كتبت حتى الآن حول موضوع الحرب الأهلية الإسبانية.

وقد توصل الباحث «فرناندو دي دييغو» الذي قدم رسالة دكتوراه إلى جامعة مونتريال بكندا عن مسرح رفائيل ألبيرتي إلى جملة من النتائج نلخص فيما يلي بعضا منها: تكمن أصالة مسرحه في معالجته لموضوعات كان قد تناولها من قبل في دواوينه الشعرية، فالعلاقة بين الديوان (عن الملائكة) ومسرحية (الرجل الخالي)، وكذا بين ديوانه (كراس روت) ومسرحية (الفضاعة)، وأخيرا بين كتابه (إلى الرسم) ومسرحيته (ليلة حرب في متحف البرادو) ليست مجرد صدفة، لأنها في الواقع بحث عن سبل جديدة وفعالة للتواصل مع الجمهور من خلال جنس أدبي مختلف. وعنصر التسييس في مسرح ألبيرتي واضح، غير أنه يبتعد عن الواقعية الاجتماعية المباشرة ومما يميز مسرحه كذلك استخدامه للكثير من القصائد ضمن النص المسرحي النثري وإدخاله للأغاني الشعبية، وكذلك استخدام الرموز بشكل ثري، فهو يرمز ببعض الشخصيات البرجوازية إلى الحرب والطغيان، بينما ترمز الشخصيات الشعبية إلى البطولة و التضحية من الذين يحاربون ضد القهر والظلم ورمز «بفينوس» و«أدونيس» إلى الحب الذي يقف على طرف نقيض مع الحرب وكل هذه الميزات الأدبية والإبداعية التي خرجت من بين يدي رفائيل ألبيرتي سمحت له بأن يصبح واحدا من أكبر الأدباء وكتاب المسرح الإسبان المعاصرين. [12]

قال عنه الكاتب الإسباني الكبير (داماسو ألونسو) «إن فن ألبيرتي قد تقدم بنجاح بسلسلة من وجهات النظر التي كانت أحيانا تختلف عن اللون المألوف، ولكن مع ذلك، لم يكن هناك ما هو أشد تعطشا للتغير وأكثر نضالا من أجل الكمال أكثر من هذا الشاعر، وغالبا ما كان كل كتاب من كتبه افتراقا جديدا، رغم ذلك كان إخلاص ألبيرتي لنفسه كاملا كإخلاصه لجوهر التعبير الإسباني.[13]■

الهوامش

١. العدد ٤٩/ يناير ١٩٢٩.

٢. انظر مجلة / صوت البلاد / عدد: ٢٧ / ديسمبر ١٩٨٤ / ص: ٥٦ حوار مع رفائيل ألبيرتي أجراه عرفان رشيد

٣. أنجزنا دراسة عن هذا الجيل وأعلامه / نشرت في مجلة (الفيصل) عدد: ٢٩/ ١٩٧٩م.

٤. انظر مجلة (مسرح) البولونية / عدد: الأول / ١٩٨٠ حوار مع ألبيرتي (قامت بترجمته (العلم الثقافي) انظر عدد يوم /٢٤/١٠/ ١٩٨٠م /ص:٦).

٥. دراسة مهمة عن مسرح رفائيل ألبيرتي أنجزها (ريكاردو دومنيك)) نشرت في مجلة دفاتر إسبانية-أمريكية عدد: ٢٥٩/ يناير ١٩٧٢م/ ترجمها إلى العربية الدكتور محمود الأغا/ نشرت في مجلة / الأقلام العراقية / عدد: ٨ / السنة/ ١٣ / ١٩٧٨م.

٦. نفس المرجع /وانظر كذلك موضوعا عن رفائيل ألبيرتي والمسرح الإسباني (بالإسبانية) للكاتب:

JOSE MON LEON/REPUBLICA DE LAS LETRAS Ps: 81-/N :25/JULIO-1989

٧. رفائيل ألبيرتي / الجرس الضائع/ بوينس أيريس/ ١٩٥٩م ص: ٣٢٠.

٨. دفاتر إسبانية- أمريكية / مرجع سابق

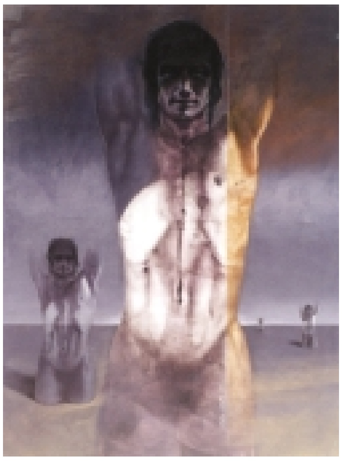
٩. نفس المرجع.

١٠. مجلة (مسرح) البولونية / مرجع سابق.

١١. كتب ألبيرتي هذا النص سنة ١٩٦٨م. وقد قام الأستاذ محمد العشري بترجمته مع مسرحية (ليلة حرب في متحف البرادو) إلى العربية لمجلة (الكرمل) عدد: ١٢ ١٩٨٤م / ص: ١٤٥.

١٢. انظر دراسة لوليد غائب صالح عن رفائيل ألبيرتي - أشعار ومواقف مسرح الأسطورة و الرمز / في مجلة (كتابات معاصرة) عدد / ١٨/ يونيو ١٩٩٣م ص: ١١٧

١٣. انظر مجلة الأقلام العراقية / عدد/ ١/ ١٩٧٦م ص: ٢٩



○ الحلم / لوحة للفنانة / سارة شمّة

كوكبة انفجارية

من شباب المحترَف السوري

وطفرة تشكيل (ما بعد الحداثة)

أسعد عرابي *

١- مقدمة:

التمع في السنوات الثمانية الأخيرة عدد من الأسماء والتجارب التي تمثل مخاضاً عميقاً ضمن رتابة المحترف السوري خلال ثلاثة عقود. يختلف هؤلاء بمواهبهم الاستثنائية في الرسم والتلوين، ومواهبهم الفكرية التي قادت الحركة الحداثية إلى اداءات ما بعد الحداثة، خاصة في مجال الإنشاءات الفراغية.

بعكس بعض الحداثويات المراهقة والمستوردة في بعض المخترقات العربية فهي حركة ذات تمفصل عضوي مع حساسية التعبيرية السورية لثلاثة أجيال، ولكنها لا تخلو من رد فعل على أحادية اللباس الخطابي وسكونية الدهمائية الملتزمة - حاولت في هذه الدراسة المبسترة والتي بالطبع لا تجمع الجميع أن افتح نافذة على مساحة الضوء المتفائلة في مستقبل الفن المعاصر السوري - باعتبار أن ماضيه بدوره لا يخلو من اضاءات.

٢- مصورون شباب أم تصوير شاب؟:

هل نحن بصدد إنبثاقة مواهب في مقتبل العمر الإبداعي (الذي لا يتجاوز الخامسة والثلاثين في العرف النقدي المحلي مقابل نظيره الأربعين في التظاهرات الشابة العالمية)؟

أم أنّنا بخصوص التشكيل بروحه الشابة المقدامة والمتجددة والمستقبلية (كما يشير إليه عنوان الصالون السنوي الشهير في باريس «La Jeune Peinture») أو الذي اعتمد بينالي المحبة- دورة ٢٠٠٣ - اللاذقية؟

* كاتب وباحث في مجال الفن التشكيلي من سوريا.

يتقاطع هذان الشرطان ميدانياً: شبابية العمر وشبابية الروح المبدعة، لذلك فنحن بصدد مشهد منتقى من التجارب بطريقة نخبوية انتخابية، وهي التي تتناسخ في ظاهرتها الشابة من التراكمات التعبيرية المحلية الخاصة بثلاثة أجيال مضت. تلك التي مثلت ابرز سمات الحداثة في نهضوية المحترف السوري منذ منتصف القرن، أي منذ إحتدامات مأساوية شخوص حماد ثم مدرس قبل زيات نبعه ونبقة.

تنتمى الكوكبة الشبابية إذن إلى جيل التسعينات، هي التي إلتمعت عقب جرآت أحمد معلا وأيقونات صابور ومحفورات عبد لكي وسعي «جماعة حمص» للخروج من ربقة «الواقعية الاشتراكية».

أومضت حساسية عقدهم بالذات منذ اقل من عقد متحلفة على الخروج من أحادية الثقافة التشكيلية التي طبعت الفن الرسمي خلال عقود ثلاثة.

تخرج بعض فناني العقد اليافع من كلية الفنون الجميلة قسم التصوير (جامعة دمشق) بتفوق ظاهر، ابتداءً من فادي يازجي وانتهاء بياسر الصافي مروراً بشمه وعمران وسواهم، ولكنهم ظلوا على مسافة من التسييس والأدلجة التي أوقعت جيلهم الفني في البيروقراطية الوظيفية والألقاب الفارغة.

وبعضهم بالمقابل- وهو الأهم عصاميون علموا أنفسهم بأنفسهم بمعزل عن وصاية وبصمحة المؤسسة التربوية الفنية المترهلة (لحسن حظهم)، من أمثال سبحان آدم ونهاد الترك وخالد تكريتي إضافة إلى بعض فتوة الجزيرة وحتى الذين تخرجوا من الكلية لا يكترثون بالتعليم والتعلم ويعتبرون ساحة تواصلهم أبعد من الدائرة المغلقة المحلية التي احتكرها الهواة والطفيليون والمتسلقون، يعرض أغلبهم في الصلات الخاصة أو الخارجية، أو في المراكز الثقافية الأوربية (خاصة المركز الثقافي الفرنسي) وقد بدأ الجمهور المتذوق يقتني من مراسمهم ومحترفاتهم مباشرة.

بل أن بعضهم يتابع المعارض العالمية عن طريق الإنترنت يوميا مثل ساره شمه.

تهيئ متابعة العديد من المعارض الداخلية والخارجية للموسم الأخير فرصتة اكتشاف إضاءات الثمرات الشابة: أسماءهم وطبيعة تجديداتهم المثيرة في تحررها واحتدامها، هو الذي جمع شمل أغلبهم مابين معرض «صالة الرواق» (نقابة الفنون الجميلة) وتخصيص «بينالي اللاذقية» دورة شباب ٢٠٠٣ للشباب العربي - هو ما كشف مدى تفوق حداثتهم السورية على بقية الأجنحة فقد حصدوا أغلب الجوائز عن حق ودون عصبية، فلنبدأ منذ البداية.

٣- (رصد ظاهرة ما بعد الحداثة الشابة من خلال معارض ٢٠٠٣

قد تكون سارة شمه (من مواليد١٩٧٥) بقوة جاذبيتها شخصيتها ورسمها رمزاً نموذجياً يمثل تمايز خصائص جيل الكوكبة الشبابية المحدثة عما سبقها من أجيال.

حصدت منذ تخرجها العديد من الجوائز، كان آخرها جائزة بينالي المحبة لدورة ٢٠٠١ عن التصوير.

طالعنا منذ وقت قريب على مواجهه «مسرح الحمراء» وعلى جدران قلب دمشق إعلان شيق بالغ التأثير والإثارة، يمثل لوحة صممتها الفنانة اليافعة من أجل مسرحية «كونشرتو» من إخراج ماهر صليبي. تحمل اللوحة خصائص تصويرها الميتافيزيقي.

تصور فيها وجهها الذاتي الملغّز عن المرآة، ملفحاً بحجاب أبيض من قماش الدانتيل بثناياه وثنياته الشافة أو الشفّافة. تحاصر طوياته العينين فتعزقهما في عتمة ليل مديد، ثم تخنق حناياه فتحتي الأنف منسلة بطريقة سادية إلى الدخل حتى تكاد لتقطع الشهيق والزفير، ثم تحاصر قطبها (المحاكة بالإبرة) تضاريس الشفتين لتقلّل رفيفها الحسّي، وهكذا يتوشح الرأس الليلي المر آتي بقناع أبيض شاحب فينقلب إلى شبح حلمي مختوم بالمسامير.

تقع خصائص سارة في هذا المعنى الذي يحاصرهم روحياً فيبدو التصّور وسيلة للإنعتاق من أصفاد هذا الإنحباس سعياً وراء مأمن «طوباوي» حر، تختلط في شخوصه ملامح الذكورة بالأنوثة وعبر



○ امرأة / لوحة الفنان / ياسر صافي

موضوعات جزئية تخدش حياء المجتمع الذكوري. خاصة وأن اغلب تكويناتها مستقاة من عوالم الحذر الحسي وموسيقى الهيبينغ، وترداد الجسد الهرمافروديتي الشاب، أمام أفق إغترابي بعيد. لا شك بأن عذاباتها الصامتة تلفّ الروح والجسد معاً، ثم يحضرني في هذا المقام معرضان شخصيان: أقيم الأول في «صالة السيد» – دمشق لخالد تكريتي (من مواليد ١٩٦٤)، وأقيم الثاني في «صالة كومين» – باريس لسبحان آدم (من مواليد ١٩٧٤).

تبدو شخصيات الأول كافكاوية مصقولة بتقنية الالوان المائية الشاحبة، تنحرف محاورها عن عمود الجاذبية الأرضية بطريقة رهيفة إنطوائية عزلوية، مقرباً مجهر اهتمامه من بعض التفاصيل الحسيّة أو الاحتلاميّة مثل الفم أو الأنامل، أزرار المعطف أو السروال والبنطال. يشارف أسلوبه تشخيصات ما بعد الحداثة وإنفصاماتها «الفرويدية» المنطلقة من سوريالية التحليل النفسي والعصاب والهمود الاغترابي. استقر أسلوبه من منذ معرضة الأول في «صالة عشتار» عام ١٩، كما عرف مدير الصالة الفنان عصام درويش باهتمامة وعنايته بنتاج اغلب المجموعة الشابة.

أما آدم فيصّور مسوخاً عملاقة وهياكل اغترابية عجفاء ترتشف ألوانها المحتقنة والهذيانية حتى الثمالة، يختلط في هيئتها ترميز «الإنسان الصرصار» بالرأس الكابوسي التطّيري. كثيراً ما يعلق أقمشة لوحاته عارية من الإطارات الخشبية مثل الخيام، مستخماً مشتقات قطران الفحم أو الأحبار مع خلائط الاكريليك والتربة. اكتشفه «المركز الثقافي الفرنسي» (إثر قدومه المغامر من الحسكه إلى دمشق) عن عمر غض، عرض له أربع مرات (مما ساعده على العرض في أوروبة وخاصة فرنسه) لعله من الجدير بالذكر تحالف هذا المركز نسبياً مع تجارب اغلب الكوكبة الشابة، عرض سابقاً مثلاً لشمّه وتكريتي، وأقيم معرض جامع لنخبة منهم في العام الفائت، تعرفنا لأول مرة على بعضهم مثل عمران يونس وسواه.

ليس بالصدفة أن معرض بثينة علي (من مواليد ١٩٧٤) أقيم مؤخراً في نفس الصالة الشجاعة «أتاسي»، هي التي استقبلت أول معرض للأنشاءات الفراغية في دمشق عام ١٩٩٧، أقام احمد معلا (من مواليد ١٩٥٨) تحت عنوان: «تحية إلى سعد الله ونوس».

يمثل معرض بثينه شاهداً تدميرياً واعتراضياً على حرب العراق، تحت عنوان «وعود». تقع إنشاءاتها الفراغية (L'installation) في مركز تقنيات ما بعد الحداثة الشابة (كانت ابتدأتها بالخيمة المحمولة من موقع دراستها الباريسية).

إحتل العمل الجديد فراغ الصالة بأسقفها ومعابرها وجدرها بحيث تطوق بصرياتها الفاضيه

الزائر من كل جانب، إبتداءً من لوحاتها المنجزة بتقنية مختلطة) ملصقات اكريليكية من دمى أطفال وسراويل عسكرية إلى شظايا وتبصيمات آثار القصف الصاروخي) وانتهاء بشاشات التلفزة ذات العروض الدائمة، تسترجع تسجيلات من وقائع الحرب الإعلامية، مابين مبثوثات وكالات الأنباء العالمية من الفظائع ومنافقات برامج الفضائيات العربية، ناهيك عن قمامات الأشلاء البشرية، ثم سبيل السقاية العام الذي تضخ حنفيته الدم.

لا تقل وحدة المعرض المعمارية إحكاماً عن وحدته الدراقية، فقد تحكمت الفنانة بصيغة موهوبة شتى هذه الاداءات المتباعدة بما فيها العناصر الصوتية - البصرية - وذلك ضمن تزامن أوركسترالي صاخب ومأزوم. تحتكر بثينة ضمن الكوكبة الشابة الالتزام بالشهادة النضالية، والموقف الصارخ في وجه العدوان والليل والشر. بما يتناقض مع معرض أقيم بالمقابل في «صالة مرسم فاتح المدرس»، هو معرض مشترك بين نزار صابور (من مواليد ١٩٥٨ وفادي يا زجي) من مواليد ١٩٦٦ تحت عنوان «دمشق القديمة». معرض توليفي اجتمع فيه التصوير والنحت والموسيقى، كما اجتمع فيه ممثلان عن جيلين من التعبيرية (الثمانينية والشابة). مما يشير الى الاحتكاك الدؤوب بينهما كما هو معرض هولندة الراهن.

تمثل عوالم فادي يازجي من الناحية الميثولوجية برزخاً متوسطاً بين الأجيال التعبيرية الثلاثة، تتناسخ في مجتمعاته العليا كائنات فاتح المدرس (الكنعانية الآرامية) وقدسيات الياس زيات الايقونية، تبتدىء خصائصه الرهيفة من نحته للرسم ورسمه للنحت على تربيعات خشبية (بقياس بلاط سيراميك القيشاني) وبلونين من الطين المفخور (المشوي). يمثل تراوحه بين مسطحات النحت الغائر هذه والطباعة على القماش بالإرشادات التشخيصية الموشومة باللون الأسود، أقول تمثل تراوحه بين الذاكرة السورية الأسطورية واستمداده من عالم الإشارات الصناعية التقليدية الباقية في الأنسجة الدمشقية. يصّور أحيانا مجتمعات سرية متلامسة بطريقة ملتبسة، تفرض غربتها وعزلتها في مساحة الانطواء والحلم. تتصل خصائصه بطرقته الذاتية الرهيفه في رسم الأشخاص وتشريح مفاصلهم، مثيراً القلق والفضولية في آن.

اجتمع رهط فنانين ينتمون إلى الأجيال التعبيرية المتعاقبة في «مهرجان الثقافة السورية» في هولندة (محطته الراهنة في مدينة لندن)، هو المعرض الذي شاركت به إلى جانب يوسف عبد لكي وهالة مهايني - مقابل ما اجتمع فيه من حدايثي الشباب: سارة شمه وفادي يازجي عبد الحميد عبد الله (من مواليد ١٩٧٥) ويعقوب إبراهيم (من مواليد ١٩٥٦)، برز الأخير في حلب مع جورج بيلوني (من مواليد ١٩٦٦)، فهما مثل نهاد الترك في الترك في دمشق من أوائل من أدخل مفهوم «الإشارة والأثر» إلى تصاوير ما بعد الحداثة المحلية. أثارت مجموعته المعروضة الإنتباه بسبب وحدتها التقنية معتمداً على «المونتاج» الالكتروني - المعلوماتي الاحادي النسخة ، ووحدتها الإنفعاليه المعتمدة على المقامات الرملية الشاحبة، أي التي تفضل الصمت والزهد على التعددية اللونية. أما بيلوني فقد عرف بألوانه الترابية المستمدة من ألواح الذاكرة السورية والأيوقنه الملكية (خاصة معرض «صال السيد»).

تستكمل بقية المعارض والتظاهرات المشهد الشبابي وما خفي من مواهب كوكبتها، ابتداء من معرض المركز الثقافي الفرنسي وانتهاء بمعرض «فنانون في المدينة» الذي أشرفت عليه بعثة المفوضية الأوروبية، وأقيم في البناء الأثري «لمكتب عنبر».

لعّل أبرز هذه المعارض هو الخاص بالفنانين الشباب الرابع الذي أقامته نقابة الفنون في «صالة الرواق»، أشبة بالمتحف الدائم لمختارات من الدورات السابقة وأعمال الفائزين فيها، نكتشف من جديد ارتباط أسم سارة شمه باعتبارها واحدة من ثلاثة حصلوا على جائزة الدورة الأولى، نعثر على نجوم شبابيين من دفعة تخرجها من الكلية مثل المصور



○ رجل الكرسي / منحوتة للفنان / محمد عمران

عمران يونس والحفار ياسر الصافي والنحات محمد عمران. هم الذين يتناوبون على حجز الجوائز الشبابية.

تألق أسلوب عمران يونس (من مواليد ١٩٧٥) في العديد من المناسبات المذكورة، وذلك من خلال رفعه للحدود بين التجريد التشخيص بصورة حاسمة، يخطّط بحرية شبقة على رقعة شطرنج نوطاته التجريدية بحيث تغور أعضاؤه البشرية المرسومة داخل توقيعات الأنسجة البصرية الخصبة (هي أقرب إلى نوطة شطرنجية غير هندسية، مدماكية من ميراث واجهات مدينة معلولا التي درج على تصويرها تعبيريو الجيل الثاني وعلى رأسهم فاتح المدرس). يبدو مسار اللوحه أقرب إلى المغامرة الأحادية الاتجاه لا تقبل مراجعة أو تراجع، محفظ للأداء طفرته البكر والصدفوية الحدسية التي ترفض التعديل.

أما محفورات ياسر الصافي (من مواليد ١٩٧٦ فتحمل الخيال إلى مكنونات أللون الأحادي) الأسود على الأبيض)، وأزيز الإبرة المعدنية وتآكلات أحماضها الجارحة. تحتدم تهشيراته الخطية ضمن غنائية رومانسية، ناهيك عن قدرته على إحكام خارطة تواتر الأسود مع الأبيض والدرجات المتوسطة بينهم.

تمثل تجربته تراكماً يعكس ازدهار فن الحفر السوري مابين غياث الأخرس ويوسف عبدلكي. مستثمراً نفس العناصر ضمن تواصل أصيل واختزال متمايز.

تستوقفنا - «في معرض الرواق» - تجربة نهاد الترك (من مواليد ١٩٧٢ وذلك بتخلي إشاراته النصبية (المنمالية) عن الحدود بين مفهوم التجريد ومفهوم الدلالة التمثيليّة. حتى لتبدو تكويناته ملتبسة من السيميولوجية. تتراوح بين المشهد المجهري أو البنية الخلوية وبين المشهد السوريالي المنتزع من معابر الحلم وتخيلاته.

تثيرنا كذلك تشكيلات طارق عبدالحي (من مواليد ......) تنتمي توليفاتها التعبيرية إلى خصائص الكوكبة المحدثة. ينفرد قيس سلمان بدفع تجريداته الرهيفة باتجاه هذه الخصائص التعبيرية بدرجة ما. ثم تتكشف مع العروض التالية بقية الأسماء الشابة. هي التي كرسها بينالي اللاذقية في دورته الراهنة للعام ٢٠٠٣. وما تخصيص وزارة الثقافة لنتاجهم إلا اعتراف بجدية إضاءاتهم وجدية تجاربهم التي أخرجت تشكيل المحترف المحلي من سكونية الأيدلوجية التي يعاني منها منذ عقود. أثبت تفوّق الجناح الشبابي السوري تفوقه الظاهر على بقية

الأجنحة العربية العارضة، وحصدت طفرتهم أغلب الجوائز.

٤-خصائص فتوة ما بعد الحاثة:

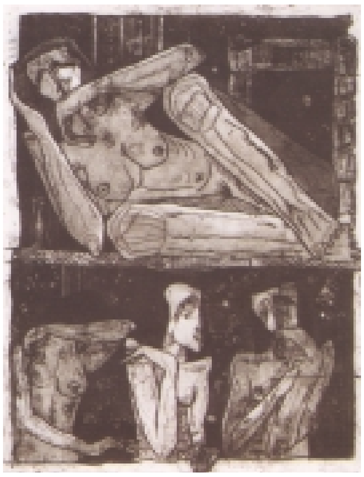
تقودنا عروض فناني المجموعة التي اعتلت إضاءاتهم جدران البينالي إلى ضرورة الاعتراف بأن متابعة تجاربهم اليافعة على أصالتها لا تخضع لنفس الضمان الأسلوبي الذي ننظر به إلى الجيل التعبيري الأسبق، وذلك لسبب تسارع مخاطراتهم وتطورهم وانقلاباتهم وتدميراتهم الذاتية لسكونيّة الأسلوب والتنميط (هي التي يرموا بها من سبقهم)، ينطبق على شجاعة إفتجاءاتهم الدائمة الانعطاف المثل: «خطوة إلى الوراء من أجل القفز خطوتين إلى الأمام». هو عكس ما اعتور الوثوقية المفتعلة لبعض الكبار، خاصة الدكاترة وأباطرة الألقاب منهم.

عانقت جدران صالة شورى في المعرض الأخيرة لسارة شمه)على سبيل/المثال/أكثر من مستوى من اللوحات، تتجاوز التكوينات الملتصقة بعالمها الداخلي مع لوحات وجوه تمثل مراجعة لا تخلو من معاودة مؤسلبة حفظية لوجوه استهلكتها أكثر من مرة. وسيكون من المثير للعجب أكثر عند اكتشافنا لتفوق محتويات محترفها/المحرابي الصغير على مستوى المعرض، خاصة اللوحات العملاقة وعلى رأسها محتويات مولوية جلال الدين الرومي. ورثت الكوكبة الشابة عن عائلة التشكيل التعبيري السوري. تقاليد العزلة الفردية وفقدان القدرة على الحوار، وعدم القدرة على تقويم التجربة. وتفريق غثها عن ثمينها، لعل نقطة الضعف الوحيدة في مسار هؤلاء هو عدم قدرة أحدهم على تقويم تجربته الذاتية بمعزل عن تقاليد النرجسية العامة هي التي جعلت من المشروع الثقافي لدى فناني الأجيال الأسبق مؤسسة مصلحية أو تسويقية أو سلطوية مستقلة عن سياق تاريخ الفن المحلي.

إذا عدنا إلى مختبر البنيالي الشاب وجدنا كيف تراجعت تجربة نهاد الترك (رغم انتزاعه جائزة التصوير) عن نظيرتها في معرض الرواق، وذلك بسبب جنوح أشكاله المشبحية - المحبرية الملغّزة إلى الهيئة المشيمية السهلة والمؤسلبة منذ شخوص «جياكو ميتي». نحسّ بأننا نعرف هذه الأشباح على نقيض فرحة الاكتشاف والفضولية التي هيأتها لوحاته في الرواق .

فإذا أمعنا في نفس المقارنة بين المعرضين وجدنا ·تجربة عمران يونس وقد انعطفت بصيغة متطرفة في البينالي باتجاه أفضلية أللون مما أفقده خصائص الأنسجة الرهيفة. وبالعكس فإن النّحات محمد عمران الذي إستحق الجائزة الكبرى تسارع في تقدمة، وتوقده ألتّصبي، فظهرت واحدة من شخوص المأزوته في أقصى حالات التوتر التشريحي ملتحماً بمقعد الجلوس. تقع خلفه تمزقات ذاكرة النحت الأوربي لما بعد الحرب العالميّة الثانية، موروث تمثال «المفكر» لرودان وانسحابه على الهياكل العجفاء المنخورة لهتري مور وجياكومتي.

مفاجأة البينالي كانت ثلاثية منيف عجاج (والتي كانت موضوعاً للجدل داخل وخارج مناقشات لجنة التحكيم). أزداد تمايزاً سوريالياً حتى لنتصّور أن الفرق الزماني بين لوحته المعروضة في الرواق وثلاثيته هذه أكثر من عقد من الزمان . يعتمد في الأخيرة على مفردات خصوبية جنسية بالغة الخصوصية التلغيز، ما أن نطالعها لأول مرة حتى نتّصور (كما هي الألحان الموسيقية) وكأننا نعرفها منذ الأبدية، تجربة تستحق الدراسة والتأمل. على أن ألا تخصيها التجربة اللاحقة. لعلة من الجدير بالإشارة قوة شخصية واحدة من لوحات مطيع مراد، انتسابها الحاسم إلى آلية «الفن البكر» ابتداء من اختيار اللون الآجري إلى طريقة تحول رسم الجسد إلى إشارة صريحة الأعضاء الجنسية. ناهيك عن المواصفات العالية في «موادّية» نحت السطوح، والكثافات الترابية المتعددة، وتترسّخ لدى أحمد حمود الصيغة «الغنائية» كما تحاول ريمة حمزة (من مواليد ١٩٧٠) الخروج عن «غنائيتها» التجريدية بتطعيم السطوح «بالملصقات الدادائية»، لكن مواهب التجريديين... شباب الحداثة هذه على



تكوين / لوحة للفنان / شادي أبو حلا

رهافتهم، تظلّ مساحة مغامراتها محصورة في ذلك التقسيم النقدي الذي طويت أطروحته، وهو أن التجريد درجة متقدمة من التشخيص- لأن بقية العقد تجاوز هذا التقسيم مدمراً (مثل التشخيصية/المحدثة في أوروبة) منطق التمفصل/المفتعل في تاريخ الحداثة.

يذكر الفنان نزار صابور خلال الندوة التي رافقت بينالي الشباب، (شاركت فيها إلى جانب سمير صايغ وسعد القاسم وصابور). بأنة استفاد عند مساهمته في تحضير فكرة البينالي من دورات بينالي الشباب في القاهرة - عارضً بعض الشرائح المصّورة عن تجاربهم.

هيأ بذلك فرصة لتأمل الاختلاف بين حساسية الحركتين الشبابتين ذلك أن الكوكبة المصرية تبحث عن أصول لأداءات ما بعد الحداثة (خاصة الإنشاءات التي تحيل السطح التصّويري إلى نحت فراغي) داخل ذاكرة الفن الفرعوني- بعكس نظائرها في الإمارات التي تبدأ من ذاكرة الصفر (هو ما يفسر السمة النقلية أو الاتباعية فيها) في حين أن ابرز مواطن الأصالة في الحداثة الشابة السورية أنها تخرج من رحم الأجيال التعبيرية الثلاثة التي سبقتها والتي عّمرت أسماءها المعروفة تاريخ الحداثة.

❖ ❖ ❖

إذا حافظ التيار التعبيري ما بين الستينات والثمانينات على موقعه المركزي وصراعه مع التعبيرية الرسمية (الواقعية الاشتراكية)، فإن الكوكبة الشبابية التسعينية لا تخلو من رد فعل على التعبيريتين في نفس الوقت، ليس فقط بسبب الاختلاف مع تورطها غالباً بالمجاز والسرد المحلي، وإنما أيضا من الناحية المضمونية مع تورطها الإلتزامي عموماً بالقضايا الاجتماعية والسياسية. وفيما عدا تجربة بثينة علي فإن صوتهم التشكيلي متحّرر من شتى الأصفاد التي تكّبل اللوحة.

يتحالفون على الاستقالة من تقاليد إقحام هذه اللوحة بالمواقف النضالية - والخطاب السياسي مهما كان، تبدو هذه الاستقالة نوعاً من الطهرانيةّ الإبداعية أكثر منها هروباً أو طوباوية سلبية انهزامية (في منجى عن الكبوات الحضارية والعسكرية). تصدر في الأساس من قناعة فطرية لا تقبل الشك من أن الصبوة المركزية في النشاط التشكيلي، منذ رسوم عصر الكهوف وعصر الميثولوجية. تقع في الهاجس

الوجودي والسحري، وبالتالي فهو ملتصق بأبدية التجربة الداخلية الإنسانية، أكثر منه توثيقاً لسيرة (أوبيوغرافي) أو شهادة وقائية تترصّد الأحداث والخطابات السياسية المتماوجة. يعتبر هؤلاء بأن إستجداء مباركة الإجماع الجماهيري والدهمائية الأمعية نوع من طلب حسن سلوك منافق مهما كان بعده الأخلاقي. هو ما يفسّر إنقلاتهم العبثي من شتى الملابسات العقيديّة. والواجبات المقحمة في ضمير اللوحة والمنحوتة والمحفورة تتقارب الموضوعات من هاجس الموت والخُصوبة، بل أن العديد من هذه التجارب تعيد للجسد حضورة الحسي خارقاً سكونية النواهي والأصولية التشكيلية، يعود الجسم العاري إلى الفراغ والتكوين بعد غيابه النسبي وبشتىّ وجوه خصوباته ومعاناته الشابة المعاشة، نعثر في معرض الرواق على موضوع مضاجعة صريحة لمنيف عجاج، وكذلك مشاهد حب جريئة لأحمد حمود في البينالي.

ابتدأت هذه الحسية وخدرها الهذياني مع شجاعة مواصفات شخوص سارة شمه المخنثة (الهرمافروديتية). رافقة الحدود كما رأينا بين الأنوثة والذكورة. يسترجع العمل الفني بالنسبة إلى هؤلاء قوته الغريزية والوجودية والعبثية بمعزل عن الواجبات الاجتماعية أو الأخلاقية العامة، فالتشكيل بصوته الحر والروحاني يمثل نواظمة السلوكية النوعية المتجددة، بعكس سكونية الأعراف التي أربكت بعض التجارب التعبيرية الخطابية السابقة. لعلة الالتزام بعد الالتزام بكل ما هو خارج وطن اللوحة المحفورة والمنحوتة.■



○ شخوص / لوحة للفنان / فادي يازجي

في الثقافات الأخرى



الالتباس المعرفي
وتبرئة المصطلح

عبد السّلام المسدّي *

لا يَطرق طارق - في مناخنا العربي - موضوع الأدب ولا يتطرق إلى مسائل النقد إلا وتواجهه إشكالات بعضها أصيل متأسس على ركائز ممتلئة يتطلب حسمها غوصا على العلم وتفرغا لأشراط المعرفة، وكثير منها عرضي عابر لا سند له غير تفاقم الالتباسات حول مضامين يخالها المتداولون قضايا وما هي إلا مشاكل زائفة : تتولد بالظن وتتراكم بالوهم ثم تستحكم بالتواتر، فيشيع التسليم لها عند عامة المثقفين، وقد يتواتر على العارفين الانقياد لها في غير فحص ولا تمحيص.

في طليعة القوائم بين المسائل التي يتجاذبها الطرح السوي يوما والطرح المخدوع أياما قضية الخطاب النقدي في مدى جلائه أو في مدى غموضه، يتضاعف الإشكال علينا وتشتد ضغوط القلق الفكري حينما نستذكر أن الناس - في كثير من عامة مثقفيهم وفي نصيب من خاصة عارفيهم - يلقون بمسؤولية الغموض وتعقد الخطاب النقدي على كاهل «المصطلح» بشكل قطعي وبظن حاسم وبلفظ مدين يشي بموقف راجم لا يتيح استئنافا ولا يرحم بتعقيب. فكيف السبيل - في عصر نسلم فيه جميعا بأن المعرفة العلمية قد استحكمت بكل المجالات، وبأن أقدارنا تحتم علينا تحتيما بأن نتوسل بالعقل، وأن نتدرع بالعلم، وأن نتنازل عن عواطف الوجدان كلما أخلت بموازين الحكمة - إلى أن نتحدث عن مسألة المصطلح ؟ ومن المؤهل لإنجاز هذا الحديث ؟ وإلى من سيتحدث المتحدث بدءا وختما ؟

بل كيف سيتحدث من يتحدث وكيف يبحث الذي ندفع به نحو البحث ونستنهض منه الهمة حتى يثير ما يتواطأ الناس على إدراجه ضمن المحسومات إن نحن لم نضمن له المناخ الفكري المتقبل، وإن نحن لم نضمن له الأحواض الذهنية التي تستوعب ما جاءها ناشزا على المألوفات ؟

لعل أول فريضة توجب نفسها على المهمومين بالأدب وعلى المُهَوَّسين بخطاب النقد هي العمل على أن يتوفر «الوعي المصطلحي»، هي الكد في سبيل أن يوجد هذا الوعي، وأن يحصل، وأن يكون. هي الكد في أن يبعثه هؤلاء المهمومون إن كانت بذوره خاملة نائمة، وفي أن ينشئوه إن كان لزاما أن يزرعوا بذره ومشاتله. هي

---

* ناقد وأكاديمي من تونس / أستاذ اللسانيات.

مهمة «استنشاء» الوعي المصطلحي ثم الارتقاء به إلى الإدراك المعرفي في غير ملاطفة لحقيقة اللغة بالمجاز، وفي غير إذعان لما تواتر وشاع ثم اطراد من انزلاقات ذهنية تحرف العلم عن مسالكه، ومن متلابسات تتيح لمن خاف صرامة الحكم أن يراوغ بين ظن بالتقدير ويقين بالاعتبار. من المؤهل في ذاته بالحديث عن المصطلح ؟ ومن الأولى في نظر العلم الخالص بمعالجة قضاياه التأسيسية ؟ ومن المخول له بذلك والمتمتع بالصلاحيات الفكرية في رأي الماسكين بسلطة القرار الثقافي أو الناطقين باسم مرجعياته في المجتمع ؟ ثم هل المؤهل هو الأولى وهو ذاته المخول فتتطابق الصورة بين الباحث والعلم والمتقبلين، أي بين منتج المعرفة ومستهلكيها ضمن أشراط المؤسسة المعرفية ذاتها ؟ أم أن هناك شقوقا من المفارقة تتسع فتمسي شروخا بين المؤهل الفاعل والمؤهل المفعول، ثم بين المخول الفاعل والمخول المفعول، وأخيرا بين المغدق بالصلاحية والضنين بها ؟

فيما مضى - وبين زوايا سائر الثقافات - كان الاشتغال بالمصطلح موكلا إلى أحد رجلين : إما المتخصص في الحقل العلمي المتعين بذلك المقام، كأن يكون حقل العلوم الطبية أو حقل البحوث الجيولوجية أو ميدان الفلسفة أو حتى حقلا من حقول النجارة أو الحدادة أو الخياطة أو فنون الطبخ. وهذا هو المخوَّل الأول الذي يدرك أسرار المفاهيم الثاوية من وراء كل مصطلح، وهو المؤهَّل معرفيّا لأن يمارس تدقيق الفوارق بين الألفاظ حتى لا يتلابس مفهوم بمفهوم ولا يتخالط متصور بآخر.

وإمّا اللغوي الذي يعكف على دراسة منظومة الألفاظ المتداولة في مجال من المجالات النظرية أو العملية، فينكبّ على معالجتها بغية تنظيمها وتصريف شؤون دلالاتها، عسى أن يصبح قادرا على المساهمة في الوضع والصياغة والابتكار، ويكون أثناء ذلك قد تثقف بثقافة العلم المخصوص حتى شارف الارتياض الدقيق، ولكن تظل بينه وبين أسرار المعرفة مسافة ما بين من دخل حياض العلم عبر الحذق بالاختبار والترقي ومن اقتحمها بالعصامية والمغالبة، ولا بد لمن هذا شأنه أن تأتي عليه بين الحين والحين لحظة تنفضح فيها هَنّة من هنات التثقف العارض يدركها العارفون ويعشى حيالها غير العارفين، فيظنون أن اللغوي وقد تمرس بمصطلحات علم من العلوم قد تحول إلى عالم بذلك العلم يحاور أهله في مقولاته، ويشاطر رواده صلاحيات القول الحاسم في دقائقه وأسراره. وقد تتغلف الحقائق تحت سجوف الوهم الخادع فينطلي الأمر على اللغوي ذاته من فرط تردد الصدى حول مسمعه فيخال هو نفسه أن طول العشرة مع مصطلحات العلم قد ارتقت به إلى العلم ذاته.

بين المختص بالعلم وهو يعالج موضوع المصطلح في غير خبرة علمية بشؤون اللغة واللغوي وهو يعالج مواضيع العلم من خلال قاموسه الاصطلاحي في غير ارتياض حقيقي بمقولات العلم وخباياه تنزرع إشكالات : عديدة في كمها، متنوعة في أصنافها، تتسع دوائرها على التدريج إلى أن تستحيل مولدا للالتباس الفكري ولمزلق الظن الثقافي، وربما لسوء الفهم الحضاريّ بالكلية. وليس من المجازفة في شيء أن نزعم أن عمل المجامع العربية كما انتشرت وتعددت في أرجاء الوطن الكبير قد ظل يجر ارتدادات من الالتباس المبدئي الذي أسلفناه. وليس من دليل على زعمنا هذا أقوى من تضاعف الالتباس يوم فكرت الأسرة العربية ضمن مؤسسة العمل العربي الثقافي المشترك في إنشاء مكتب لتنسيق التعريب كان من المظنون أن تنصهر في حوضه جهود المجامع القائمة يومها، فإذا بمسلسل إنشاء المجامع يتوالى في الأقطار العربية بعد قيام مؤسسة التنسيق بالقدر الذي تعاقبت حلقاته قبل قيامها.

فإذا التمسنا على وجه المضايقة الجدلية دليلا آخر على اشتغال المؤسسة المجمعية في كثير من الأحيان خارج دائرة اللحظة الحضارية النافذة، بل خارج سياق الوعي المعرفي المكد، سقنا لماما كيف أنها أخرجت من مجال اهتمامها مسألة المصطلحات الأدبية والنقدية كما لو أنه حقل يقوم أهله بشؤونه داخل بيتهم المعرفي دونما حاجة تدعوهم إلى

الاستنجاد بالمؤسسة المجمعية المصطلحية. وهل من آية على هذا الانحراف المنهجي أقوى من إصداح الناقد العربي بالصيحة الفكرية المشعلة للأضواء المعرفية على حد ما أرسلها الدكتور صلاح فضل متحدثا عن إشكالية المصطلحات النقدية وعن الوظائف المرتقبة من معالجتها علميا كي يتسنّى «إدراك أن صعوبة المصطلح جزءٌ منها صعوبة لغوية، وهو جزء محدود لأن الجزء الأكبر هو صعوبة معرفية حيث إن هناك تحوّلات، والتحوّلات العلمية لا يمكن الإشارة إليها بغير كلماتها وعلينا إذا أردنا أن نمسك بها أن نتجمّل خشونةَ الكلمات الدالة عليها وأن نتكيّف مع هذه الخشونة لأن المعرفة ليست مجانية لكنها تقتضي مجاهدةً، ومعاناةُ المصطلح جزء من هذه المجاهدة العلمية ».

لقد قبلنا - نحن العرب - بتغير العلم في العصر الحديث، وسلمنا بتبدل قواعد المعرفة العصرية، ومنا الكثيرون الذين يقرون بأن إنتاج العلم وتوليد المعرفة قد أصبحا يذعنان لشروط جديدة تختلف جذريا عن شروط الوضع والابتكار التي كانت سائدة على مدى الأحقاب وبين سائر الحضارات، وليس غريبا أن ينبري بين شرائح المفكرين العرب - حتى خارج دائرة الصفوة العلمية أو النخبة النقدية - ثلة تأكد لديهم أن أشراط إنتاج المعرفة هو الذي ينزع بالإنسانية إلى كسر الحدود الثقافية فيما بين المجالات الفكرية أولا ثم فيما بين المجموعات الحضارية ثانيا، وأن المثاقفة الكونية هي الأقدر على تلطيف هوجاء السياسة.

لقد قبلنا كل ذلك طوعا أو امتعاضا ولكن قرائن عديدة تدل على أننا لم نقبل - طوعا ولا كرها - النتيجة المتعينة التي يحتمها علينا ذلك القبول، وهذه النتيجة ذات انجلاءين : الأول أن نعترف بأن شؤون المصطلح - في العلوم والآداب والمجالات الإنسانية، وكذلك في الحقول العملية والخبرات التطبيقية، وفي سائر أوجه النشاط الإنساني من معاش واحتراف وفن وتصنيع - هي اليوم من مشمولات معرفة قائمة بنفسها بالغة الدقة ومستوفية لكامل حيثيات الاختصاص المستقل بذاته ألا وهي علم المصطلح، أو لنقل - توسلا بفردية اللفظ واتكاء على صيغة المصدر الصناعي ذات الأصول الراسخة - هو المصطلحيّة. واعترافنا بالعلم يؤول إلى التسليم له بكامل صلاحياته المعرفية، فكما لا يتجرأ غير الرياضي على أن يستشهد بقاعدة حسابية أو يستعمل معادلة جبرية إلا بعد أن يستفتي أهل الذكر في أمرهما فكذلك يكون الإخلاص في العلم - أيّا كان مشربه - حتى لا نسوق قولا في المصطلح على عواهنه إلا بعد أن نحتكم إلى مرجعيات المعرفة القائمة على أمره، لا سيما وأنها معرفة كلية تصدق على الظاهرة اللغوية بشكل مطلق قبل أن تتلون في فروعها بأصباغ الألسنة الطبيعية لسانا لسانا.

اليوم لا يكفي الباحث أن يكون لغويا حاملا لمخزون واسع من ثقافة فقه اللغة حتى يواجه المعضلة الاصطلاحية، ولا يكفيه أن يكون لسانيا وقف همه على اللسانيات النظرية أو على أحد أركانها الكبرى، وإنما عليه أن يكون مدركا للدائرة الضيقة الدقيقة التي تتقاطع عندها مشارب عدة من المعرفة اللغوية : في علم الأصوات وعلم الصيغ وعلم التركيب وعلم الدلالة، ثم في اللغويات المقارنة واللغويات التقابلية، وكذلك في المعجمية وعلم التأثيل فضلا عن طبائع اللغات وفصائل الألسنة الطبيعية. عندئذ فقط سيتسنى للباحث أن يقول قولا يحظى بالكفاءة التفسيرية ويتعزز بالسند الإيبستيمي المؤسس.

وأما الانجلاء الثاني فهو التسليم بالناتج الطبيعي لتلك المعرفة العلمية المتعلقة بشؤون المصطلح بحيثيات صياغته وبكل صلاحياته الفكرية. ويتمثل هذا الناتج المتمخض في الالتزام بدقائق المصطلح وبحدوده عند استخدامه في السياق العلمي، وكذلك عند استخدامه في التداول اللغوي العام الذي هو تواصل باللغة في غير تقيد بقواميس المعرفة المستقلة. كل ذلك يمثل مبدأ الانضباط في استعمال اللغة ويؤسس أولى قواعد قانونها الدلالي مما يقربها شيئا فشيئا إلى الإقرار بدستور المصطلح في كل علم وفي كل معرفة وبين دفاتر كل الفنون.

إن الذي يعرقل الارتقاء العلمي ويعوق النهوض الفكري الحضاري هو السكوت عن هذه الثغرة في واقعنا الثقافي، فمن يتداول المصطلحات مكتفيا بإضمار القصد أنها مصطلحات ثم منتهكا دقائقها النوعية إما غفلة منه أو تغافلا سيصنع بيده الحلقة الواهنة ضمن سلسلة البناء الذهني العام، ولعل دقة الموضوع في هذا المقام هي التي أملت على الخبراء المختصين في كل معرفة ممن يعالجون ألفاظها المعبرة عن مقاصدها بأن يقولوا إن موضوع بحثهم هو المصطلحات العلمية والفنية فلم يكونوا يأتون بلفظ المصطلحات عاريا عن نعتيه، وهذا هو الذي كان شائعا في اللغة الأجنبية لأنه محصلة فكرية عامة.

ثم فعل قانون الاقتصاد الأدائي الذي تحركه نزعة المجهود الأدنى فعله فأصبح الناس يذكرون المنعوت، ويستغنون عن ذكر النعت وفي ذهنهم أن النعت قائم في الأذهان ومنه تم اشتقاق اللفظ المعبر عن العلم مقترنا بموضوعه، فقيل علم المصطلح، ثم قلنا المصطلحية على حدّ ما قالوا (الترمينولوجيا) ولكن الناس ينسون أننا في الأصل قد توسلنا بلفظ هو من قسيمة الأسماء ولكنه ليس إسما محضا لأن لفظ (المصطلح) ليس اسما في أصل الوضع كما هو الشأن في أرض وحجر وجبل ولكنه اسم مشتق، والمشتقات أسماء تجر معها الدلالة على الحدث التي هي من مستلزمات الأفعال. فما أن نتفوه بلفظ المصطلح حتى يقوم في الذهن طرفان آخران هما فعل الاصطلاح وفاعله الذي هو الإنسان الذي يصطلح. فإذا دققت الأمر تبين لك أن وراء ذلك طرفا آخر هو الطرف الرابع وهو الذي لفائدته نقوم بفعل الاصطلاح ولنسمه المصطلح إليه.

والأصل في القضية أن فعل (اصطلح) ليس فعلا لازما وإنما هو فعل متعد، بل هو يتعدى إلى مفعولين ولكنه لا يتعدى لأي منهما بنفسه إذ يتوسل بحرف الجر في الحالين. مرة بالباء مع المفعول الأول ومرة بـ (على) مع الثاني، فتقول : اصطلحت به عليه، فإذا أمعنت في التحليل أوقفك التفكيك على أن العملية الذهنية مبنية على تشقيق العلامة اللغوية وذلك بفصل الدال فيها عن المدلول، تماما كما يفعل الكيمياوي عند توسله بالحرارة المغناطيسية لفصل الذرة المزدوجة من الهيدروجين عن الذرة الفردية من الأكسجين في هباءة الماء.

إننا عندما نقول : «اصطلحت بهذا اللفظ على ذلك المعنى» فإننا نقصد باللفظ الوجه الدال، ونقصد بالمعنى الوجه المضمون المدلول عليه، رغم أننا في الموطنين نستعمل كلمتين تحمل كل واحدة منهما بذاتها دالا ومدلولا وهما كلمة (لفظ) وكلمة (معنى) ولكننا في هذا السياق الدقيق نتعامل في مختبر لغوي كشأن الكيمياوي، فقولنا : «اصطلحت به عليه» يعني : «اتخذت من هذه التركيبة الصوتية علامة دالة على ذلك المتصور المجرد».

وهكذا كلما مر على لساننا لفظ المصطلح كان من الإنصاف أن نستحضر في الذهن مستلزمه وهو الجار والمجرور : به، ثم الجار والمجرور : عليه، متذكرين أن لفظة «المصطلح» ذاتها هي - في مصفوفة المشتقات - اسم مفعول مستخرج من فعل متعد إلى مفعولين، فيكون من حقها أن تحمل معها مفعوليها فنقول : المصطلحات هي مجموعة الألفاظ التي يصطلح بها أهل علم من العلوم على متصوراتهم الذهنية الخاصة بالحقل المعرفي الذي يشتغلون فيه، وينهضون بأعبائه، ويَأْتمنهم الناس عليه، ولا يحق لأحد أن يتداولها بمجرّد إضمار النية بأنها مصطلحاتٌ في ذلك الفن إلا إذا طابق بين ما ينشده من دلالة لها وما حدده أهل ذلك الاختصاص لها من مقاصد تطابقا تاما.

من هنا تبدأ المجاهدة الذهنية وتتمثل في أن لفظ المصطلح هو بذاته مصطلح، وأننا لا نلج بالمعرفة بيت الصرامة الفكرية - حيث ورشات كيمياء اللغة - إلا إذا تمرسنا بتفكيك مصطلح المصطلح على حد ما أشرنا إليه لماما. ولئن كان في ذلك بعض الإفادة المنهجية فإن الأهم والأخطر والأعمق هو الفائدة المعرفية التي نجنيها من وراء ذلك، بل الفائدة المتصلة بعلم المعرفة من حيث هو نقد لتركيبات العقل بعد تشخيص آليات الإدراك. ولنقل - على القصد الواعي - هي الفائدة

الإيبستيمية وتتمثل في شيء دقيق نبنيه على ذلك التحليل التفكيكي لمتضمنات مصطلح المصطلح.

إننا إذا سلمنا بأن كل مصطلح في أي معرفة وعند أي حقل ومع أي ثقافة هو في حقيقة أمره مصطلح به عليه - حيث يعود الضمير الأول على تركيبة الدال، والضمير الثاني على المتصور الذهني المدلول عليه - استطعنا أن نحسم القضية الشائكة المعلقة، وأن نجيب عن السؤال المؤجل : من المؤهل بمعالجة المصطلح في كل مجال علمي وفي كل حقل عملي وفي سائر الفنون الإنسانية ؟ إنه على وجه التمحيص كيانان فكريان، وذاتان ذهنيتان، ربما يلتقيان أو تلتقيان في الشخص الواحد، ولكنهما متمايزتان حتى ولو التقتا. فأما الذات الأولى فهي ذات عالم المصطلح، أي المصطلحي القائم بنفسه ذو الخبرة اللغوية المعجمية اللسانية وهذا - من الناحية المعرفية الدقيقة - مسؤول عن «المصطلح به» وهو ذاك الشق الذي قلنا إنه أعلق بالدال بعد أن نفكك الهباءة إلى ذرتيها تفكيكا كيمياويا. وأما الذات الثانية فهي ذات المتخصص في الحقل المعني بالدرس من طبيب أو رياضي أو صيدلي أو مؤرخ أو جغرافي أو مهندس كهربائي فكل واحد من هؤلاء هو المسؤول عن الشق الثاني الذي قلنا إنه المدلول المطابق للمتصور الذهني وسميناه «المصطلح عليه».

إن هذا التشقيق مثمر من الناحية المنهجية عند المعالجة بالوصف والتحليل، ومنتج من الناحية الإجرائية عند مباشرة الصوغ والوضع والابتكار، ثم إنه تشقيق تأسيسي إذا رمنا الإحكام المعرفي في أبعد أغوار الفكر التأويلي حيث تتعانق اللحظة الإيبستيمية مع اللحظة الهرمينوطيقية. ولعل استثمار كل ذلك سهل المنال في جل الحقول العلمية لأن إدراكه فيها قريب المأخذ، ولكنه يتعسر على الناس كلما اقترب موضوع المعرفة من أداة المعرفة التي هي أداة التعبير عن المعرفة بشقيها : الدال به والمدلول عليه. نعني أن محاذير الالتباس تتكاثف في أمر هذا الفصم الثنائي حينما يتعلق الأمر بالمعرفة التي موضوعها اللغة ذاتها وهو علم اللسانيات، أو يتعلق بالمعرفة التي موضوعها صورة من صور تشكيل اللغة كما هو الشأن في الكتابة الفنية واللغة الإبداعية وكل خطاب موسوم بالشعرية.

لقد دأب الناس على الظن بأن اللغوي - مهما كان المجال الدقيق الذي يختص به من أصوات أو صيغ أو تركيب - هو وحده المسؤول عن قضاياه المصطلحية، ورغم ما في هذا الظن من مجاوزة لأصول الحكمة فقد لا يضرنا كثيرا أن نتغاضى عنه لأن هموم اللغة متعالقة ولأن هواجس الباحث فيها يأخذ بعضها من بعض.

ولكنهم دأبوا - وما هم محقون فيما دأبوا عليه هذه المرة - على إجراء قياس خاطئ صادروا على أن أمر الأدب هو في هذا الباب جنيس أمر اللغة يناظرها حتى المطابقة، وتماثله إلى حدّ المماهاة، فأقنعوا أنفسهم بأن ناقد الأدب قائم بنفسه على شؤون مصطلحه بشكل كلي، وربما كان الأمر يهون لو ظل الوهم عند هذه الحدود، ولكنه قد تجاوزه إلى الظن الإقصائي : ألاّ أحد بمخول له أن يقاسم الناقد أمر الخوض في مصطلحاته الأدبية والنقدية. والسبب في استفحال هذه الأعراض غياب الوعي بذاك الانشطار الوظيفي الذي أفضنا فيه بين مصطلح به ومصطلح عليه. ولو كان للنقاد أن ينصفوا أنفسهم بعد أن ينصفوا حرمات العلم الخالص لكان يجدر بهم أن يكونوا أول من ينادون بذلك التشقيق الثنائي، وبذلك الفصم الازدواجي، وأن يتمسكوا بأن مسؤوليتهم تقف عند حدود أحد الشقين وهو شق «المصطلَح عليه» حتى يكونوا - من حيث الأهلية الإيبستيمية - نظراء لأخلائهم الرياضيين والفيزيائيين والكيميائيين، بل ونظراء لأقرانهم الفلاسفة والاجتماعيين وعلماء النفس.

إن الحلقة الغائبة في واقعنا العربي من الناحية الفكرية والثقافية ليست مقصورة على احتجاب الوعي بدقائق المعضلة المصطلحية، ولكنها متجسمة على الخصوص في غياب الصرامة مع الذات عند تداول المصطلح، وقد فتح هذا الغياب بابا واسعا من التسامح والمجاوزة ما لبث أن استحال معينا يفيض بالالتباسات

الذهنية ويكاد لا ينضب. فإذا نظرت في ظاهرة التلابس الشائعة بين مظان التداول اللغوي وأمعنت النظر في حوافزها ومرتجعاتها ألفيت لها آلة منتجة على الدوام تشتغل بمحركين : الأول يقوم على لعبة التجوال الدائم بين قاموس العلم ومعجم اللغة، ذلك أن معظم مصطلحات العلوم والفنون هي كيانات مفهومية مزدوجة يسير استعمالها في سياق التداول العادي للغة حيث التواصل الإخباري الشفاف، ويسري استخدامها خلال نفس الحيز التاريخي في سياق التخاطب العلمي المختص. وبعض المصطلحات تتعدد كياناته بحيث يكون له وجود في الاستعمال اللغوي المألوف، ويكون له وجود ثان في علم محدد مخصوص وثالث في علم آخر ولكل سياق دلالته المتفردة، وكثيرا ما يتسع الفارق بين الدلالات المتعينة للفظ الواحد عند فحصه بين علم وآخر.

إن لعبة التجوال باللفظ الواحد بين دلالته في الرصيد اللغوي المشترك ودلالته في المنظومة المصطلحية المخصوصة لهي السوس الآكل لصرامة الفكر ينخرم به ميثاق المعرفة انخراما لا راتق له لا سيما إذا جاء على لسان الذين من المظنون فيهم أنهم أهل الذكر وأهل الدراية. ومما لا مجال للشك فيه ولا للتردد في التسليم به أن الحركة النواسية ذهابا وإيابا بين المدلول المعجمي والمدلول الاصطلاحي عند استعمال اللفظ الواحد وعلى مراتب الخطاب العلمي الواحد لهو تداول هاتك لحرمة المصطلح، دائس على كينونته الذهنية. ومن كل ذلك يتولد انفكاك البنية المعرفية فتسيل حصون قلعتها وتتلاشى ركائزها المرجعية.

أما المحرك الثاني الذي تشتغل به آلة إنتاج الالتباس فهو لعبة التطواف بين قطبي الحقيقة والمجاز، وهذا من أعراض التداول اللغوي والاستخدام الاصطلاحي اللذين يأتيان على ألسنة الخواص تحديدا، فقد يتواتر في خطاب العارفين لفظ ينكشف من سياقاته أنه يدل مرة على مدلوله العلمي الدقيق، ومرة أخرى يقصد به مدلوله العلمي ولكن على وجه التجاوز والمسامحة، فيكون استعماله إلى المجاز أقرب منه إلى الحقيقة، لأن الدلالة الاصطلاحية إذا استقر اللفظ عليها أصبحت حقيقة حتى ولو جيء بها في الأصل عبر المجاز، ولذلك يتحرى البلاغيون تسميتهما «حقيقة عرفيّة» وقد يسمّونها «حقيقة لغوية».

والخطر في التجوال المتحرر من قيود الصرامة الفكرية بين الحقيقة والمجاز هو أنه يؤول إلى سلاح خطير على اللغة وعلى العلم وعلى المعرفة ثم على الثقافة وما تنشده من نهضة حضارية، وصورة ذلك أنه يزيل عن المتكلم بخطاب العلم التوتر الذهني الذي هو شرط ضروري لاستواء البنية الفكرية الصارمة، فيبيح له مسافة شاسعة من الانفلات عن قيود الحصافة، فتتراخى أعصاب العلم وتتلاشى قوائمه من خلال انخذال حارسه الذي هو اللغة. ثم إنه يحرم المتلقي فرصة المحاورة العقلانية لأنك كلما حاصرت صاحب الخطاب في زاوية تبتغي إحراجه فيها - لا شماتة به وبعلمه وإنما اعتصارا لجوهر الفكر الخالص الذي عليه يشيد معمار المعرفة - زاغ بك من الحقيقة إلى المجاز، ثم التف بك من المجاز إلى الحقيقة، فيضيع العلم ويتبدد رحيق الخلاصات بحكم انسداد غرابيل الاستصفاء النقدي. فليس من سبيل إلى نهضة فكريّة في حقل المعارف الإنسانية عامة وفي حقلي المعرفة اللغوية والمعرفة الأدبية على وجه التخصيص إلا إذا أسسناها على انضباط أدائي أول مفاتيحه الإقرار بحرمة المصطلح كي نضمن له فاعليته في تمثل المعرفة، وفي إيصال المعرفة، ثم في إعادة إنتاج المعرفة، حتى نصل إلى إنتاج المعرفة بالوضع والابتكار.

ستبدأ الفاعلية النقدية عندما يكف كل من يتعاطى النقد عن استعمال المصطلحات على عواهنها، ثم يلتزم بألا يتجول بها بين حقيقة ومجاز أو بين مُعْجم الاستعمال التداولي وقاموس الاستخدام الفني الدقيق ما دام بينه وبين القارئ عقد ضمني بأنه يسوقها مساق الألفاظ الدالة على مقولات العلم المخصوص.

وسينسدّ معين الالتباس وتجف عيونه في باطن البنية الثقافية كلما أخذ النقاد على أنفسهم ألا يستسهلوا استيراد المفهوم، وألا يستهينوا بتداوله إلا بعد إدراك أسراره في الحقل الذي انزرع فيه. فكم من خطاب نقدي يتزين بلفظ التناص أو يتحلى بمصطلح التلقي، أو يتدبج بالسردية وبالأدبية وبالشعرية، فإذا وقفت عند حدود الدلالات، وعرضتها على موازين المعرفة الاصطلاحية الجازمة، أدركت بدون عناء كبير أنك حيال جدول من الكلمات تقفز كلها على درجات سلم المفاهيم بين سطر وآخر، فلا أنت بقادر على أن تزكي لو أردت تزكية، ولا أنت بقادر على الإدانة لو رمتها لأن الخطاب أرض زلوق من طين رجراج.

والمعضلة ثقافية فكرية حضارية كأعظم ما تكون. وهي مقبض من مقابض أعراض النهضة العربية المنشودة، تراها تتواتر في مجالات عديدة، وقد تطرِد في أكثر الدوائر أهمية وفي أعمقها خطورة. ألا ترى كل الناس في هذا الزمن يديرون على ألسنتهم صباح مساء لفظ العولمة ؟ وليس من مثقف يتحدث به إلا وهو يسوقه مساق المصطلح لا مساق الكلمة المعجمية السيارة، والسبب في أن اللفظ لا يتم تداوله إلا بوصفه مصطلحا بديهيّ، وهو أنه لفظ مستحدث في مدلوله وفي داله أيضا، لأنه في صيغته الصرفية مع القالب الصوتي الذي أتى عليه مبتكر فعلا يعود استحداثه إلى أواسط التسعينيّات من القرن العشرين، أما عن مدلوله الذي هو المضمون الذهني فهو بدون أي شك أمر حديث لم تعرفه البشرية سابقا، بل هو مناقض لما دأبت عليه الشعوب والدول والأنظمة والحكومات، إذ أن جوهره قائم على تغيير جذري لمفهوم السيادة وذلك بالتخلي عن جزء كبير منها لفائدة أرباب رؤوس المال في الحركة التجارية والحركة المالية والحركة التصنيعية إذعانا لناموس الاستثمار.

الوعي المصطلحي في امتداداته المعرفية العميقة يدفع إلى التساؤل : كم هي نسبة الناس - والمثقفين منهم خاصة - الذين يستخدمون مصطلح العولمة وهم مدركون للحد الأدنى من المعلومات الكفيلة بسلامة إدراك المصطلح وباستساغة تداوله في كلامهم ؟ وما هي نسبة المثقفين الذين قرؤوا فعلا بنود اتفاقية التجارة الدولية المعروفة بحروفها المختصرة (الجات) وتبينوا علاقة العولمة بآليات البنك الدولي من جهة وصندوق النقد الدولي من جهة أخرى ؟ وما علاقة العولمة بأشغال المنظمة الدولية للتجارة ثم المنظمة الاقتصادية للتعاون والتنمية ؟ وكيف يعتبر الاقتصاديون أن الاتفاقية المتعددة الأطراف حول الاستثمار هي بمثابة الدستور الجديد للعولمة رغم الاهتزازات التي مر بها مشروع تركيزه ؟

إنّ أخذ الذات الحضارية بالصرامة العقلية يبدأ مع الالتزام بحرمة المفاهيم داخل أسيجة المصطلحات. ومن خيل له أنه يستطيع الحديث عن العولمة وأنه يصوغ موقفا فكريا أو ثقافيا أو سياسيا تجاهها وهو غير مدرك على وجه الدقة لمعنى عقود الشراكة، ودلالة التأهيل الاقتصادي، وأنظمة الشركات ذات الجنسيات المتعددة، ودساتير البنوك غير المقيمة، وحيثيات المناطق الحرة، فإن شأنه كشأن من يتحدث عن الماء بين علماء الكيمياء وهو غير مدرك لتركب هباءته انطلاقا من ذرة واحدة من الأكسجين تلتحم بذرتين اثنتين من الهيدروجين، أو غير متذكر للدرجة الحرارية التي يتحول معها سائل الماء إلى غاز، وللدرجة التي يتحول فيها إلى متجمد. ولو رمنا الإمعان في الصرامة العقلية إلى حد الإيغال لقلنا : لا يباح لأحد أن يتحدث بلفظ العولمة إلا إذا أدرك تعريفها المتناهي في الدقة، وهو أنها عبارة عن ذوبان رأس المال الأصغر في رأس المال الأكبر.

وتحدث الناس ومازالوا يتحدثون بين عامة وخاصة ثم بين الخاصة وخاصة الخاصة عن الاستنساخ، وكلهم يتداولون اللفظ على وسمه الاصطلاحي، وما منهم بمتردد في التعبير عن موقف مبدئي حياله ذي خلفية علمية أو عقدية أو نفسية مزاجية، ولكن عدد الذين صبروا - من غير المختصين - على استكمال ثقافتهم في أمر تركيب الخلية ومكوناتها من الجنات واختلاف عدد الحيامل بين

الخلية مطلقا - وهو ٤٦ حيملا - والخلية التناسلية عند المرأة وعند الرجل وهو ٢٣ فقط، قليل جدا. أفنقول - كما قد يلذ لبعضهم أن يظن - إن الذين يستخدمون المصطلح بدون أدواته المعرفية الأولى لم يخرقوا الميثاق الاصطلاحي لأن جهلهم بالأسرار لن يغير كثيرا من مواقفهم ؟ لو انسقنا مع هذا السيل من التجاوز لما عرفنا حدا نقف عنده في موضوع التسامح، ولوصل بنا الأمر في أمر علم الحساب يومها إلى أن نقبل من بعض الناس أن يتحدثوا عن الجمع والطرح والضرب والقسمة وهم لا يعرفون كيف يضربون ويقسمون، وعندها سنزيل الحواجز تدريجيا بين العلم بالأشياء والجهل بها أو لنقل اختزالا : بين العلم والجهل.

إن المشكلة حضارية بأتم معنى العبارة، وليس في هذا الحكم مجازفة ولا نزوع نحو الإفاضة أو التهويل. وهي حضارية لأنها تنبت في ضيعة الثقافة فتتسلل عبر المسام الذهنية إلى المؤسسة الفكرية سواء منها الإبداعية أو النقدية : في العلم وفي الأدب كما في سائر الفنون.

إنها حضارية لأنها تتصل بالتغير غير العقلاني الذي يطرأ على مواقعنا من الأشياء ومن الوجود. ألا نرى كيف يتعامل الفرد العربي مع آليات الحياة المعاصرة فيزاحم الآخرين ليحتل المواقع الأمامية على جبهة الحداثة بمضامينها وبوظائف أدواتها، ثم بمصطلحاتها أيضا كلما اتصل الأمر بمنتجات المدنية العملية، وبمبتكرات التقانة الوظيفية من أجهزة الاتصال وآلات البث والالتقاط وأدوات التنقل، وكل الناس من كل الشرائح سباقون إلى الفهم والتداول والإدراك، مبادرون بفك أسرار المفاهيم من خلال اقتحام أسوار المصطلحات كلما تعلق الأمر بالمعرفة التي تخص سلامة أجسادهم. كلهم ينضبطون بحدود المفهوم والمصطلح إذا ما حل بجسمهم عرض من الأعراض فتسارعوا إلى الحكيم فطلب إليهم - قبل كتابة الوصفة العلاجية - الفحوصات المساعدة على التشخيص الدقيق : كلهم يدرك بعمق معنى التصوير بالأشعة، ومعنى التصوير بالتموج الصوتي، وكلهم مشرئب إلى الكشف بواسطة الطيف الحراري الغزير، ولا غرابة أن يبادر المريض فيفاجئ حكيمه بأنه يود إجراء كشف بواسطة المنظار أو عن طريق الرنين المغناطيسي.

إن السائد الثقافي لدينا قد جعل الناس يتقبلون المصطلح الطبي والتقني والحاسوبي باحترام وإعزاز، يجلونه فيخلعون عليه ما هو حقيق به من هيبة ووقار، ولكنهم يستسهلون شأن المصطلح ويتجرؤون عليه وقد ينتهكون بساطه كلما تعلق أمره بحقول المعارف الدائرة على الإنسانيات والاجتماعيات، وهم على المصطلح المتصل باللغة وبالأدب وبالنقد أكثر جراءة وأعظم قسوة حتى لتراه بين أيديهم مهينا يستدر العطف وينادي بالإشفاق. وبين خطاب الناس حول الأدب والنقد وخطاب بعض النقاد حول الأدب وما إليه من مقولات معرفية متنوعة يستجلبونها من الحقول المجاورة تنبت المتناظرات المتماهيات، وتنزرع القرائن المتشابهة تحكي كلها أعراض الفكر والثقافة. فكم عدد النقاد المتداولين لمصطلحات الباث والمتلقي والرسالة والمرجع والقناة والرسالة، العارفين بمضامينها حق المعرفة، والمنزلين لها ضمن جهاز التواصل والقادرين على تسمية الوظيفة التي ينهض بها كل طرف وتعيينها ثم تدقيق ما جمعها بالأخريات وما يفصلها عنها ؟ والحال أنه لا معنى لتزيين خطابنا النقدي بتلك المصطلحات ما لم نستكشف من خلال معانيها الدقيقة أسرار «الشعرية».

وكم من ناقد يتحدث اليوم عن ثنائية اللغة والكلام، وعن الدال والمدلول والمرجع، ليقفز إلى الحديث عن إنتاج الدلالة، فإذا استثنيت من نقادنا من بادروا منذ زمن بتحصيل الثقافة الأساسية اللازمة، وتدرعوا بمعرفة المطلعين المدركين، واقتحموا الأسرار بفك مغاليق التيارات النقدية الناشئة التي مثلت الجسر الأول الكبير بين الوعي اللساني والوعي النقدي، كان بوسعك أن تعمم الحكم بأن عبارة إنتاج الدلالة على ألسنة الأغلبية تساق مساق المجاز لا مساق

التعيين الاصطلاحي الدقيق.

ولو أخذنا أنفسنا بالصرامة الاصطلاحية لأدركنا أن لعبة الحقيقة والمجاز التي هي لعبة ثنائية في التداول اللغوي تنقلب إلى لعبة رباعية في الاستخدام الاصطلاحي، لأنك قد تورد اللفظ على دلالته الاصطلاحية التي هي متعينة بمتصورات العلم المخصوص، وقد توردها بتسامح تتجاوز فيه حدود مقولات العلم فيكون إيرادك لها هو على المجاز لأن الأمر نسبي في هذا المقام، ولكنك قد توردها بما ظاهره حقيقة وأنت تخطط لهامش من المناورة يبيحه المجاز، وقد توردها بما ظاهره المجاز والاتساع والمسامحة وأنت تلوّح في شيء من مقاصدك ببعض ما في الدلالة الاصطلاحية العلمية الدقيقة تكتم عليه وتدخره حتى إذا ضايقتك ظلال المعاني لذت به.

إنه لا مخرج لنا من مشابك المعضلة الاصطلاحية في ارتباطها بالمسألة الفكرية وبالقضية الثقافية بالاستشراف الحضاري الفسيح إلا بتأسيس ثقافة معرفية عميقة بعلم المصطلح، وبالعمل على نشر الوعي المستوعب لها، ثم بغرس الإحساس بالإثم الفكري كلما سارع المثقف إلى إرسال أحكامه على المصطلحات - في تصورها وفي صياغتها ثم في آليات تداولها - دون أن يكون قد تدرع بأولويات المعرفة المصطلحية على أقل تقدير. فقضية المصطلحات تمثل فعلا كما ألمحنا إحدى المعضلات القائمة في واقع الفكر العربي المعاصر منذ انبعاث نهضته الحديثة، ويكفي أن نتتبع جهود الدول العربية في بعث المؤسسات المختصة من مجامع علمية وهيئات للتعريب ثم نستقرئ ما جادت به أقلام الباحثين اللغويين - سواء في نطاق تلك المؤسسات أو خارجها - من دراسات انكب أصحابها على قضايا المصطلح العلمي حتى نتبين أبعاد هذه المعضلة فكريا وحضاريا.

والذي يستوقفنا من كل ذلك على وجه الخصوص هو أن قضية المصطلح العلمي والفني كثيرا ما اقترنت بجملة من التقديرات المتوالجة التي أدت إلى تلابس الأمور على أصحاب النظر والتقدير، بل إن مشكل وضع المصطلحات لمّا كان قرين معضلة التعريب في حقل العلوم والمعارف قاطبة فقد التبست به أمور عدة من قضايا الفكر بينما هي من أشباه القضايا، إنها مشاكل زائفة ولدها سوء النظر حينا ومظان السريرة عند بعض القوم حينا آخر. وهكذا ما فتئنا نرى معضلة المصطلحات محصلة تتجمع فيها العقد النفسية والمركبات الحضارية.

ومن أقوى الأسباب التي حولت هذه المسألة اللغوية إلى عقدة فكرية وحضارية كما أفضنا في ذلك أن المتطرقين إليها من الدارسين والمثيرين إياها من المتحمسين المتدافعين - بعضهم نصير لها وبعضهم خصم عليها - قلما يصدرون عن وعي عميق بخلفيات القضية الاصطلاحية حتى احتجبت المواضيع الأساسية خلف مغالط المتحدثين من نقلة العلم طورا وممن سلبوا حس الهوية الحضارية أطوارا أخرى. ولعل مركز الصواب يكمن في محاولة تأسيس القضية الاصطلاحية تأسيسا علميا يتناسى نوازع الأهواء، ويتغافل عن مثارات الوهم الخادع، فيتحرر عندئذ من كل ما يلابس القضية الجوهرية وليس منها. ذلك أن المعرفة الصحيحة في شأن الظواهر اللغوية أصبحت ميسورة بحيث يتعين التوسل بكل حقائق العلم في تناولها، وهذا ما يتيح للباحث اليوم أن يغوص على صياغة المصطلح تنقيبا عن أسسها النظرية واستكشافا لجذورها المعرفية.

أما الدافع العميق الذي يحضنا على هذه المحاولة المتوالجة الأبعاد فهو اشتباه السبل على الناس في عامة القوم منهم وخاصتهم في شتى الحقول العلمية فضلا عن حقل الأدب والنقد، إذ تراهم أصنافا شتى حيال معضلة المصطلح في علاقتها بتأصيل لغة العلم تلقينا وبحثا وابتكارا، فمنهم من يناقض مبدأ تعريب المعارف منكرا قدرة اللغة على توليد مصطلحات العلم الإنساني في تطوره الحديث، وليس هذا الصنف بأخطر الأصناف على عكس ما قد يتراءى لأنه منسلخ من حلبة الصراع الفكري بضرب من الانتقاض. ومنهم من يناقض تعريب المعرفة الحديثة ولكنه لا يعثر على دليل يسلب به اللغة قدرتها الاصطلاحية وهو الموقف المتعري فكريا. ولكن من الناس صنف تراه

يزكي مبدأ المثاقفة الإنسانية بالنهل من كل الموارد العلمية المتطورة أيا كان مبتكروها ولكنه بعد ذلك يخاصم أشد الخصام أن تكون اللغة العربية قادرة على صياغة الألفاظ الفنية الدقيقة. وإلى جانبه صنف آخر تراه لا يجادل في أمر المثاقفة ولا في أمر المصطلحات ولكنه إذا صاغها أساء الصنيع فيأتي على يديه من المصطلحات ما يجعل الناس ينفرون من المصطلح ومن اللغة التي جاءت به أصلا، وهذا من أخطر الأصناف.

كل ذلك يكشف عن الوجاهة المعرفية لأي مشروع علمي يهدف إلى تأسيس القضية الاصطلاحية بالبحث في صياغة المصطلح وأسسها النظرية. ولا مفتاح لأي باب من أبواب هذا المشروع التنظيري إلا محاولة إدراك طبيعة اللغة في أسرارها الخفية كما يجلوها العلم الحديث. ومن أول مقررات المعرفة اللسانية المعاصرة أن اللغة في حد ذاتها ليست إلا نظاما اصطلاحيا، ومرد ذلك طبيعة الدلالة التي تؤديها، إذ من الحقائق الشائعة أن الكون تنتظمه شبكة من الظواهر وأن علاقة الإنسان بتلك الظواهر تنبني على التبصر فالإدراك. ومن هذه العلاقة ينشأ مبدأ الدلالة، والدلالة في ذاتها ظاهرة مركبة فيها فعل الإدلاء بالدلالة، وفيها فاعل ذلك الفعل، وفيها متلقيه. ثم إنها تتنوع إلى أصناف تكون بمثابة الأنظمة المتميزة، وتصنيفها هذا يرجع إلى طبيعة العلاقة المعقودة بين فعل الإدلاء بالدلالة والعقل المدرك لمضمونها. وجملة هذه الأصناف في الكون ثلاثة : الدلالة الطبيعية والدلالة المنطقية ثم الدلالة الاصطلاحية، وهي الدلالة العرفية وفيها لا يتسنى للعقل البشري من تلقاء مكوناته الفطرية ولا الثقافية أن يهتدي إلى إدراك فعل الدلالة إلا إذا ألم سلفا بمفاتيح الربط بين ما هو دال وما هو مدلول. وهذا الإلمام ليس بفعل الطبيعة ولا هو من مقومات العقل الخالص، ولكنه من المواضعات التي يصطنعها الإنسان إما بإعمال الروية أو باتفاق السلوك، لذلك يتفاوت وعي الفرد أحيانا بهذه المواضعات ضمن الحياة الجماعية.

ولئن بان منذ تأسست قواعد العلم اللغوي الحديث كيف تنشأ عملية الاقتران العرفي في حقل النظام اللغوي انطلاقا من مفهوم العلامة فإن الذي نتبينه الآن في معرض البحث عن هوية الحقائق الدلالية هو أن الاقتران بين الدال والمدلول في الأنظمة العرفية - واللغة أحدها - ليس اقترانا سببيا إذ لا توجد قرينة علية بين العلامة وما وضعت دليلا عليه، وإنما تنشأ السببية من عامل خارجي هو فعل الاصطلاح أي التواضع على ما اتخذت العلامة أمارة له. فالدلالة العرفية تنشئ نظاما علاميا ولكنه ليس بذاته نظاما سببيا، وفي هذا يختلف عن نظام الدلالة الطبيعية ونظام الدلالة المنطقية، ولكن علة الاقتران تتولد بصفة طارئة بعد إحداث المواضعة، وعندئذ يكتسب فعل الدلالة سلطته لا من ذاته وإنما مما التصق به من اصطلاح فتكون سلطته من سلطة الأعراف، ولذلك يمكن عده نظاما سببيا من درجة ثانية. ومعلوم أن الدلالة العلامية (السيميائية) في المجتمع تنشأ فردية فتكون نماذجها قائمة بذاتها لا يحتويها نظام متجانس بالضرورة إلا إذا تعددت علامات الحقل الواحد ثم تناسقت وتعقدت فترتصف عندئذ في نمط يولد الانتظام.

فأول مفاتيح المعضلة الاصطلاحية هو إذن التسليم مطلقا بعرفية الجهاز اللغوي، وما للعرفية من قوام إلا الاصطلاح ذاته، وهذه العرفية هي التي ولدت القول باعتباطية الحدث اللغوي ذاته ممّا يأخذه الناس باستسهال قام، بل من النقاد ما يتلقون فكرة الاعتباط تلقيا يوحي باستبساط محيّر. وإذا كانت سمة الاعتباط شاملة للظاهرة اللغوية فإنها تتركز جوهرياً في مشكل الدلالة وبذلك ينحل مفهوم العرفية إلى اعتباطية الاقتران الحاصل بين دوال اللغة ومدلولاتها أو ما يمكن ربطه باعتباط العلامة اللغوية باعتبار أنه لا يتحدد أي دال في اللغة بمدلوله طبقا لأي اقتضاء، كما أنه ليس من دال في ارتباطه بمدلوله بأولى من أي دال آخر كان يمكن أن يقوم بدله.

فالعنصر اللساني لا يستمدّ مقوّمات ارتباطه الدلالي إلا مما يلابسه من اصطلاح وتواطؤ بين أفراد المجموعة اللغوية المتنزّل فيها، بل إن الموجودات ذاتها لا يمكن التحاور بشأنها إلا بواسطة العلامات اللغوية المتفق عليها. على أن عرفية اللغة تتراوح بين قطبين : حد أقصى وحد أدنى، والظاهرة تنزع إلى أحد الطرفين تبعا لمستوى التشكيل البنائي في الحدث اللغوي. وهي بهذا الاعتبار تبلغ الدرجة القصوى من العرفية في مستوى دلالة الألفاظ مجردة، أي عندما تكون مقابلة لما يسمى بالأقاويل وهي البنية التركيبية التي نواتها الجملة النحوية. أما أعمق أثر يتولد عن مبدأ عرفية الدلالة اللغوية ويرتبط ارتباطا عضويا بإشكالية المصطلح صياغة وتوليدا فإنما هو ضرورة التسليم بانتفاء تفاضل الألفاظ تماما كانتفاء تفاضل اللغات. ولئن قضت البشرية عهودا لتصل إلى وعي علمي يؤهلها للتسليم بهذه الحقيقة البديهية مما أومأ إليه فردينان دي سوسير ولم يجرؤ على التصريح به فإن حركة العلوم اللغوية عند العرب قد أوقفت روادهم بتبصّر كامل على هذه الحقيقة بينما كانوا هم أولى الأمم بأن تحتجب عنهم.

فكيف ينساق الإحساس البشري عموما إلى استشعار التفاضل بين ألسنة الأمم في كل عنصر وبين كل الشعوب ؟ ثم كيف تتكاثف الظلال على حقيقة الظاهرة اللغوية فيحتجب الوعي بأولى بديهياتها حتى يخال الناس أن الألسنة بذاتها أصناف : منها القادر على توليد مصطلحات العلوم والمعارف ومنها العاجز عن مواكبة الحركة العلمية الكونيّة ؟ من المعلوم أن عرفية اللغة لا تصبح إجرائية إلا إذا تعززت بعقد جماعي بين المجموعة البشرية الناطقة بلغة مشتركة بينها ومخصوصة بها. وإذا كانت اللغة تحدد أساسا بمبدأ الاصطلاح فإن الاصطلاح يتضمن قانون العقد الذي مستنده مبدأ الاطراد، ومن ذلك يخلص أن الاصطلاح متراهن مع مبدأ الاستعمال والتواتر.

وبما أن اللغة - في غايتها وفي علة وجودها - ذات وظيفة دلالية قبل كل شيء، والدلالة ترتكز بالمنظور الأوفى على مبدأ المعرفية أفيكون من الاستتباع الضروري أن مصطلحات اللغة اعتباط صرف وتحكم محض ؟ ثم إن اللغة لما كانت تواضعا على الدلالة، وكان الاصطلاح تواترا في الزمن، أفلا يعني هذا أن الدلالة هي قبل كل شيء دلالة في الزمن ؟ وأن اللغة إذ هي محصورة بين فكي الاصطلاح والدلالة لا تكون إلا معقودة في خصائصها الأولية برباط الزمن كمفترق لتقاطع كل السمات النوعية. فإذا دخل عنصر الزمن على معادلة الدلالة أزال عن الدلالة غلاف التعسف فيكون التعاقد الضمني حول المصطلح ماحيا لسمة التعسف الاقتراني. ومعناه أن الاعتباط تحكمٌ من حيث هو متنزل في مبتدأ الاقتران ومُنطلق الاتصال، فما أن يطرد اتصال الدال بمدلوله طبقا لتواتر الاطراد حتى يرتفع التحكم الأولي عند لحظة الاقتران الدلالي. فحصيلة كل حلقات التسلسل الجدلي فيما أسلفناه من استتباع بموجب التراصف التعادلي تتمثل في أن مفهوم العقد العرفي كعنصر جوهري في تحديد الظاهرة اللغوية عموما وفي تداول المصطلحات المعرفية إنّما هو بمثابة نفي للتعسف الاقتراني أو هو تواطؤ على إلغاء سلطانه المبدئي، وهو ما يؤول إلى اعتبار إمضاء التعاقد اللغوي فسخا لاعتباط الحدث اللساني.

كل ذلك قد يتراءى في واقعنا العربي كأنه إفاضة فكرية ليست إلا ترفا بين أيدي الأدباء والنقاد، ولعل القول بضرورة توفر الخطاب النقدي على ثقافة لسانية متينة يبدو بدعة من البدع، بل ليس مستبعدا أن يتأوله بعضهم على أنه انتصار من اللغوي لحقل اللغويات في ضرب من الشوفينية الفكرية. ولكن المسألة ما إن نعرضها على المحك التأملي الغائص إلى أغوار النوى الإيبستيمية العميقة حتى تتجلى سلامتها المعرفية وتتضح كفاءتها الثقافية.

مع دقيق الاستبصار سنعرف أن لاستعمال مصطلح الانزياح في التحليل الأسلوبي وجاهة من نوع خاص لا سيما إذا سلمنا ببعض النشاز الذي قد

يستشعره الإنسان المتشبع بالذائقة العربية حين يتداوله. فهذه قضية. أما الذهاب إلى استعمال مصطلح العدول مع الظن أنه يصلح بديلا للمصطلح الأسلوبي الحديث فذاك هو الخطل بعينه، بل إننا نذهب في غير مغالاة إلى أنه يأتي بمعكوس الغرض المنشود، فالغيرة التي تدفع إلى إحياء المصطلح البلاغي القديم تؤدي إلى امتهان لذاك المصطلح العربي واستنقاص لجلال شأنه في مجاله البلاغي. إن مصطلح العدول ليس كائنا بلا هوية حتى نستعمله لنسدّ به حاجة طرأت، وهو ليس لفظا نزقا نقضي به وطرا من الأوطار، ولا هو كائن هجين حتى نستزرعه في أي تربة تصادفنا ونصادفها.

ولو تسلح النقاد بسلاح الثقافة اللسانية لانتهوا إلى التسليم بأن التلقي غير الاستقبال، وبان الاستقبال غير التقبل. ثم لو أمعنوا النظر في أسرار التوليد الاصطلاحي لأدركوا ضآلة الخصومات التي استنزفت قوى بعض النقاد الرواد وهم يتجادلون أي الألفاظ أولى وأرشق بالذي كانوا فيه : أهو التفكيكية أم التقويضية أم التشريحية ؟ ولو كان لنا في مجال النقد كان يجب أن يكون لعرفنا الفروق التداولية وفروق الإيحاءات بين السيميوطيقا والسيميولوجيا والسيميائية والعلامية والدلائلية.

إن الاستئناس بقوانين انبناء الألفاظ من وجهة علم اللسانيات هو الذي يبقى الخطاب من التعسف التداولي، فدراسة المصطلح النقدي في أعمق مكوناته التركيبية والدلالية هي التي تساعد على تبين الثغرات التي قد تتخلل جهازنا الفكري فتشكل مواطن اهتزاز تتسرب إلى قاعدة الهرم المعرفي.

إن الكلام إنما يكون مفيدا بالاصطلاح لا لأمر يرجع إلى جنسه أو وجوده الذاتيّ أو سائر خصائصه، لأنّ حصول الفائدة منه أمر متّصل بموقع عناصر التحاور منه وخاصة عنصر الباث وعنصر المتقبّل، إذ لو كان الكلام دالاًّ بنفسه على ما هو دالّ عليه للزم أن يدركه كلّ من حضره سواء أكان عالما باللغة التي سُكب فيها أم لم يكن عالما فتنتفي إذ ذاك إمكانية اللاّفهم في مصطلحات اللغة بل ينتقض عندئذ مبدأ تعدد الألسنة البشرية. ومعلومٌ بداهةً أن فَقْدَ العربي العلمَ باصطلاح أهل لسانِ أمّةٍ من الأمم يمنعه من معرفة ما ينبني عليه العرف اللغوي لديهم، والجهل بالمواضعة أصلا يحول دون وقوع الفائدة بالكلام، ولا يجوز أن يكون ذلك كذلك إلاّ والفائدة في ألفاظ اللغة لا تحصل إلا بسابق العلم بمضمون الاصطلاح عليها. ويدخل هذا القانون في مسلك الانجرار فيصبح منطبقا على أهل المعرفة الواحدة داخل اللسان الواحد. فقد يحضر الإنسان حوار قوم متخصصين في غير ما هو متخصص فيه، فتجري على لسانهم ألفاظ يتداولونها على سبيل المصطلحات الخاصة بعلمهم، فلا يفهمها عنهم بما هم يتفاهمون بها فيما بينهم، فتضيع دلالاتها عليه، ثم يغمض عليه جراء ذلك حوارهم بكليته، فيخال أن خطابهم خطاب ملغز وقد يسارع إلى إرسال نذير الغموض.

إن ما نستفيده - نحن الآدميين الناطقين بالألسنة الطبيعية - من عبارة اللسان عن مادة الفكر وصور الحس وقوالب الخيالات يضمن تواصلنا عبر قنوات إخبارية اصطلحنا نحن على مدها وإرساء حلقاتها، وهي - وإن وجدت - فليس يمتنع أن نتصور أنه كان يمكن أن لا تكون، ولكنها وقد كانت فإنه يتعذر من جهة أن لا تدل على ما تدل عليه، كما يتعذر من جهة أخرى أن تبقى موصومة بالوجود العرضي الذي تأسست عليه. فهي بعد أن استقرت في وجودها اكتسبت منزلة وجود الجواهر لا وجود الأعراض. ولما كنا بصدد ظاهرة التحول الدلالي في جهاز اللغة منذ لحظة تولد المصطلح إلى ما بعد اطراده في الزمن وتواتره في الاستعمال تعيّن علينا الاستطراد إلى انعكاس هذه الظاهرة على مركبات اللغة وخاصة رصيدها الاصطلاحي الذي هو مادتها اللفظية والذي يمثل - حسب مصطلحات العلم اللغوي الحديث - الجدول الاستبدالي.

إن ظاهرة التحول الاقتراني على صعيد الاستبدال الذي هو جدول الاختيار المقترن برصيد اللغة المعجمي

تتركز وتتكامل ابتداء من تناسق أضلاع المثلث الدلالي. ومعلوم أن الدال في اللغة يحيل على مدلول هو صورته المرتسمة في الذهن كمتصور معقول مجرد، وذلك المدلول يحيل بدوره على المرجع الذي هو الجسم الحقيقي في عالم الأشياء وحيز الموجودات إن كان من المدلولات الحسية، ولكن اللغة إذ ترتب أضلاع المثلث الدلالي على هذا النسق دالا فمدلولا فمرجعا فإنها في الحقيقة تعكس تصنيف الموجودات طبقا لمحور الزمن، لأن المرجع سابق في الوجود للمدلول، والمدلول سابق للدال من حيث هو دال عليه : ومن هذا الباب جاز تولد المفهوم العلمي في ذهن صاحبه قبل أن يتجلى له اللفظ المناسب فيعمد إلى صياغته بالتوليد أو الاشتقاق.

فإذا أطلقنا الدال على مدلوله المتواضع عليه، والذي هو صورة ذهنية لمرجعه، ارتفع حاجز الاعتباط، وأصبح اللفظ على لسان المتكلم وفي أذن السامع قائما مقام المسمى المدلول عليه في الذهن وفي عالم الوجود الفعلي، بل إن المرجع بعد حصول الاصطلاح الدلالي يصبح من المتعذر التطرق إليه تصورا أو تعبيرا إلا من خلال الدال الذي اصطلح به الناس - في الاستعمال الشائع أو في السياق العلمي والفني - عليه في تلك اللغة. واستنادا إلى هذا المبدأ الأولي اعترض اللغويون على تأويل الكلام ما لم يتعذر الفهم بدون تأويل، وما لم تقم قرينة تجيز ما يقود إليه التأويل من معان، وهذا القانون أصدق على الخطاب العلمي وعلى كل صياغة معرفية منه على الكلام التداولي. فمبدأ الاصطلاح هو الذي يؤسس ظاهرة التلازم الاقتراني على قواعدها الاختبارية لأنه ليس تضمينا لإلغاء التعسف الدلالي والاعتباط العلائقي وذلك بواسطة التعاقد على إبرام الدال ومدلوله، كل واحد منهما بالآخر صعودا ونزولا بحسب موقع الإنسان من جهاز التواصل أفي قطب البث هو أم في قطب التلقي.

ومما تتكاثف في سياقه فكرة خروج الدلالة عبر صياغة المصطلحات اللغوية من اللاوجوب إلى ما يشبه الوجوب قضية الاشتقاق داخل اللغة. وإذا اعتبرنا أن رصيد اللغة - معجميا - هو من الناحية النظرية حجم كمي محصور عددا باعتبار أن مواد اللغة لما يدوّن بين دفات القواميس الجامعة، فإنه يرضخ لمبدإ التحويل الاشتقاقي سواء بتصريف الأفعال حسب الضمائر المحيلة على أطراف التخاطب جنسا وعددا، فبثا وتقبلا، ثم حضورا وغيبة، أو بتقليبها على مفاصل الزمن مضيا وحضورا واستقبالا، أو بالمراوحة القائمة بين الفعل ومختلف صيغ الزيادة عليه، ثم بينه وبين أنواع المشتقات التي يفرزها بالقياس أو بالسماع. وهكذا لا يمكن الجزم البتة بأن قاموس اللغة يحوي كل رصيدها الاستبدالي، وبالتالي فإن جدول الاختيار في عملية الكلام لا يتحدد بما هو موجود في مخزون اللغة بالوضع الأول، وإنما يتسع إلى ما يستخرج - بالتحويل والتناسخ - من أوضاع معجمية جديدة ونماذج دلالية مستحدثة انطلاقا من قائمة البحث الفعلي في الرصيد المعجمي لتلك اللغة.

فليس من عربي بمستشعر لأي غربة دلالية عندما يتجول - وهو يستعمل في اليوم الواحد وربما في السياق الواحد المادة الثلاثية ضرب - بين دلالة فعل الجارحة، ودلالة علم الحساب، ودلالة تصنيف المناطقة، ودلالة القائمين على المال منذ كانت ديار ضرب السكة، فضلا عن معنى اللفظ وهو يجرى على لسان العمال إذا أضربوا، أو معناه في قاموس البداوة عندما تضرب الخيام بين حل وترحال، وهكذا إلى أرقى درجات المدنية المعاصرة في آليات التعامل المالي بين البنوك ومؤسسات الاستثمار النقدي حيث المعاملات وحيث المضاربات. وهل ننسى مصطلح الإضراب كما حدد به النحاة دلالة بعض الحروف موازاة لدلالته على الاستدراك. ذلك إذن هو ما يمثل انعكاس ظاهرة التحول الدلالي في جهاز اللغة على بنائها الاستبدالي المرتبط مباشرة بمحصول ثبتها المعجمي سواء منه ما أنجز بالفعل أو ما كان قائما في رصيد القوة. وهو بمثابة النزوع إلى الانتظام الصارم انطلاقا من واقع اصطلاحي بالوضع الأول عند مبتدإ النشأة. ولكن الذي يتجسم معه خروج اللاوجوب في الاقتران اللغوي

إلى حيز الوجوب تجسما متكاملا إنما هو مستوى تركيب الكلام عند إنجاز البث التواصلي. ذلك أن حد انتظام اللغة بعد عرفيتها يبلغ أقصاه على محور التوزيع مما يجعل البناء النظمي في الكلام نازعا نحو الوجود المنطقي الأوفى بعد انسلاخه من ملابسات التعسف في الاقتران الدلالي.

ومما يساعد على تكاثف الحجب بين الإنسان واللغة فيصيره غافلا عن طبيعتها الاصطلاحية - ويجعله بالتالي مسلما بقدرة بعض اللغات وقصور بعضها الآخر، ومسلما بعد ذلك بتفاضل الألسنة البشرية من حيث قدرتها على صياغة المصطلحات، ثم مسلما بأن أفضلية مصطلح على مصطلح هي أفضلية مطلقة لا أفضلية نسبية - ما يعتمل في وعيه وفي لاوعيه من علاقة نفسية مع ألفاظ اللغة حتى لكأن لفظ الماء لم يخلق إلا ليدل على مادة الماء ولفظ التراب على مادة التراب. ولئن جوز الإنسان عقلا أن لفظ الماء كان يمكن أن يكون دالا على التراب، وأن لفظ التراب كان يمكن أن يكون دالاً على الماء أو على غيره، فإنه من الناحية الفعلية لا يستسيغ قبول ما يسلم به النظر العقلي. وفي هذا سر من أسرار القضايا الفكرية التي تتحول إلى صراع ذهنيّ حضاريّ كالذي ينشأ عندما يختلف الناس في مدى شرعية الحديث عن «قصيدة النثر» وهم على أشد الخلاف إن كان يصدق الدال على مدلوله أو لا يصدق ناسين أو متناسين أنه دال وليس إلا دالا.

على أن معضلة المصطلح من حيث نواميسها اللغوية الخفية كما قد تخفى على مبدعي الأدب وصانعي النقد تكتسب بعدا آخر ذا امتداد اجتماعي فيكون من حيز النظر الذي تستوعبه اللسانيات الاجتماعية. فإن نحن انطلقنا مجددا مما كنّا بصدده وتذكرنا العلل التي من أجلها يغفل النّاس عادة بين عامتهم وخاصتهم عن الحقائق البديهية في شأن الظاهرة اللغوية جاز لنا الجزم بأن مدار الحديث عن قدرة أي لسان من الألسنة على صياغة المصطلح العلمي أو قصوره عنها إنما هو من القضايا الزائفة لأنه إشكال غير ذي موضوع، فما من لغة من لغات البشر إلا وهي في ذاتها مهيأة بالطبع والجبلة لاستيعاب الصوغ الدلالي الجديد عن طريق التوليد الاصطلاحي المستحدث، وإنما القدرة أو القصور في أهل العلم ورعاة المعرفة عندما يعجزون عن التوسل بالآليات المناسبة، أو عندما يغفلون عن طبائع اللغات واختلافها بين لسان وآخر بحسب انتماء كل لسان إلى فصيلة اللغات الانضمامية أو اللغات الاشتقاقية.

ومن غريب ما يحصل في الواقع المعرفي الراهن أن التناسب بين درجة تطور العلم ومرتبة الوعي بخلفياته الفكرية والحضارية يظل تناسبا عكسيا، إذ رغم تقدم المعرفة اللغوية في العصر الحديث وتبلور تجلياتها الاختبارية يظل كثير من أهل العلم ومن ذوي الأمر يجادلون في أمر اللغة القومية وصلاحها للعلم مصرين على وهمهم القائل بأن «للعلم لغته». وهم في كل ذلك يتعللون باستعصاء سبك المصطلح وتوليده تلقائيا.

ولعل أهم الأبعاد وأخطرها مما تتلابس به قضية المصطلحات في أسسها النظرية البعد المعرفي والإدراكي المتصل بعلاقة كل علم بثبته الاصطلاحي من جهة وبعلاقة الجهاز المصطلحي لعلم من العلوم بالرصيد المعجمي العام للغة من جهة أخرى وما النقد الأدبي إلا علم من العلوم على الدلالة العامة. فمما لا شك فيه أن مفاتيح المناهج النقدية هي مصطلحاتها إذ هي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق النقد غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم منه مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم النقدي ذاته ومضامين قدره من رجحان المعالجة. فإذا تبينا خطر المصطلح في كل فن توضح أن السجل الاصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمنهج النقدي سوره الجامع وحصنه المانع، فهو له كالسياج العقلي الذي يرسي حرماته رادعا إياه أن يلابس غيره، وحاضرا غيره أن يلتبس

به. ومتى تحلى الدال بخصلتي الجمع والمنع كان على صعيد المعقولات بمثابة الحدّ عند أهل النّظر المقوليّ الذين هم المناطقة، فيكون للمصطلح النقدي في أيٍّ شعبة من شعاب شجرة الأدب سلطة ذهنية هي سلطة المقولات المجردة في علم المنطق : فلا شذوذ إذا اعتبرنا الجهاز المصطلحي لكل منهج نقدي صورة مطابقة لبنية قياساته متى فسد فسدت صورته واختلت بنيته فيتداعى مضمونه بارتكاس مقولاته.

بهذا الذي سلف تتعيّن بالتخصيص العلاقة المعقودة بين الخطاب النقدي وجملة مصطلحاته، وفي هذا النسق يتسنى الاستدلال على هوية اللحام الرّابط بين المصطلح والمنهج : هو ضرب من علاقة التوالج بها ينصهر في الثاني بعض ما يتحلل من الأول، ويداخل الأول بعض ما يتراكم من الثاني حتى لتكاد المعرفة الاصطلاحية أن تغدو هي المعرفة النقدية إلى المرتبة التي يتعذر معها تصور هويّتين متمايزتين : تتدافعان أو تتجاذبان، وإنّما هو توحد على نمط اتحاد الدال والمدلول في عملية الأداء اللغوي بإطلاق. فكما أنك لا تدرك للمدلول دلالة إلا من خلال علامته الدالة، ولا تتصور وجود دال ما لم تحمل مظانه معقوله المدلول عليه فكذلك شأن منظومة المنهج النقدي مع جهازه المصطلحي.

ذلك ما يفسّر إذن كيف أن كل تيار نقدي يصطنع لنفسه من اللغة معجما خاصا، فلو تتبعت كشفه المصطلحي وقارنته بالرصيد القاموسي المشترك في اللغة كالتي يتحاور بها الأدب ذاته لوجدت حظا وفيرا من ألفاظ العلم غير وارد قطعا في الرصيد المتداول لدى أهل الإبداع، وما منه وارد فإنما ينفصل في الدلالة عما هو شائع انفصالا لا يبقى معه إلا التواتر في الشكل الأدائي. التسليم بقيمة الجهاز المصطلحي بالنسبة إلى كل معرفة نقدية تنشد القبض على الظواهر الأدبية سواء أكان ذلك بالوصف التشخيصي أم بالإحكام الاستنباطي هو الذي يفضي إلى الاقتناع بأن مصطلحات المدارس النقدية هي الصورة الكاشفة لأبنيتها المجردة مثلما ألمحنا منذ حين. ومن خيل له أنه يتقفى أثر النقد بغض الطرف عن متصوراته الفعالة ومفاهيمه الإنشائية فإنما شأنه شأن من يرى من الأجزاء أشباحا ومتعذر في حقه أن يرى صورة الجزء من الكل فضلا عن صورة الكل من وراء الأجزاء. وإذا كان «المنطق» بمقولاته الأولية وأنساقه التركيبية وأقيسته الاستدلالية هو بمثابة «رياضيات» العقل التجريدي، وكانت «الرياضيات» بعلائقها التناظرية وسلسلاتها التحويلية وتعاقبها البرهاني بمثابة «منطق» العقل التحليلي، فإن الجهاز المصطلحي في كل منهج نقدي هو بمثابة لغته الصورية : بل قل هو رياضياته النوعية. وكل ذلك يفضي جدلا إلى اعتبار كل مصطلح في أي منهج من المناهج ركنا يرتكز عليه البناء المعرفي فيكون للمصطلح من الوظائف الصورية ما يكون للرمز السيني في المعادلة الرياضية : كلاهما سنم التجريد الذهني.

هذه حقائق قوامها معرفي، وسنداتها بديهية عند من مارس العلم وباشر النظر وحاول معالجة شيء من أبوابه بالوضع والاستحداث. ولكنّ سند الممارسة لفرط بداهته يختفي، والأس المعرفي كثيرا ما يحتجب، ولاحتجاب هذا أو خفاء ذاك تظهر مشاكل زائفة تلوح بقضايا يفتعلها الذهن بتلابس الاستدلال الصحيح والجدل المكذوب. وعندئذ تتحول معضلة المصطلح إلى إشكال تتجاذبه عائقات مبدئية وخيالات مصطنعة عليه. وليس أدعى إلى الدهشة أو إلى الإشفاق من الذين سارعوا إلى القول بأن مصطلح النظم الذي وضعه الجرجاني هو الأصلح للدلالة على علم التركيب (أي السنتاكس) وليس أمضى من هذا السلاح لقتل جذوة الفكر الجرجاني فضلا عن تلبيس المفاهيم اللسانية المستحدثة.

وأكثر اعتراض زائف وأشده غرابة إذا أورده أهل الذكر من الذين يحترفون النقد ويرتدون لبوسه أن يعزو بعضهم استغلاق الخطاب النقدي عليه إلى تعسر المصطلح ظانا أو مجاهرا أن لو كان الأداء الاصطلاحي على غير ما هو عليه لأدرك كل العلم الذي حملت اللغة به. وترى البعض قد انبرى معترضا

فيرمي الخطاب النقدي بالإلغاز والتعمية مشهّرا بما ظنه إغلاقا في المصطلح وطاعنا في من لا يواسي أمره بتقديم مادة النقد بعد طرح جهازه المصطلحي

ذلك هو الفصم بين مضمون العلم وأدواته، وذاك هو الانتقاض : أن تستبقي العلم وقد سلبته بنيته التي يتأسس عليها. على أن علة الأمر من وجهين : الأوّل عرضي وصورته أن الناس كثيرا ما يتعاطون العلم بالمطالعة أو الدرس فلا يراوحون بين زمن الكسب المعرفي وساعة التمثل الذهني فلحظة النقد الإجرائي، فإذا بهم يتماطون ما لم يستأنسوا به من العلوم ويغتصبون الحاصل اغتصابا ليكونوا منذ لحظة البدء متعلمين وناقدين، فيتطابق الزمن بلا مراوحة، وينبثق الوهم الخادع. أما الوجه الثاني من علل هذه الظاهرة فمرده الغفلة عن بعض خصائص الإبلاغ العلمي. ذاك أن السعي إلى تفادي المصطلح يؤول إلى شرح المفهوم وتفكيكه إلى مركباته التقريبية من المعاني وظلال المعاني. ولما كانت السبيل الوحيدة هي اللغة فإن في ذلك ازدواجا وظيفيا لا تطيقه اللغة بطبعها. وبديهي أن الظاهرة اللسانية تكفل الإبلاغ التواصلي في إحدى وظائفها، ولكنها تكفل أيضا القدرة على أن نتحدث بها عن نفسها وذلك ما نصطلح عليه بالوظيفة الانعكاسية. غير أن اللغة لا تنصاع إلى تراكب الوظائف في نفس الحيز الأدائي. فكما يتعذر عليك أن تزاوج في نفس اللحظة الحديث باللغة عن غير اللغة مع الحديث باللغة عن اللغة يتعذر عليك بنفس الصورة أن تتحدث باللغة عن العلم وتتحدث في نفس اللحظة باللغة عن لغة الحديث عن العلم.

فمن ظن أن الناقد قادر على أن يتحدث في النقد بغير جهازه المصطلحي فقد ظلمه ما لا طاقة له به إلا أن يتواطأ على امتصاص روح النقد وإذابة رحيقه، وهذا لما يصدق على كل معرفة تحتكم إلى أواصر العقل. ولو أخذت أبعد العلوم تجريدا وأوغلها في صياغة الرموز - شأن الرياضيات - لتبينت حقيقة قيام المصطلح من العلم مقام الرمز من المعادلة، فإذا تحاشيت الرمز ارتكس العلم ذاته.

تلك إذن مجامع الإشكال الاصطلاحي في أعماقه المبدئية مما إذا اشتد الوعي به خلصت معرفتنا النقدية من أزمتها اللغوية عبر خلاصها من عائقات الوعي النظري الحكيم. وإذا كان مطردا أن ننعت اللغة بأنها «كائن حي» فإننا نتوسل بالمجاز في التعبير عن حقيقة يعوزنا ما به نعبر عنها تعبيرا غير مجازي، وبنمط مجانس ننعت اللغة بكونها «مؤسسة اجتماعية»: رصيدها رموز، ورموزها أوعية تسكب فيها الصور المشتقة من حياة الناس في مظاهر المادة والمعاش والأخلاق والمعارف، فيؤول الأمر بالمؤسسة اللغوية إلى صوغ شبكة العلاقات الجامعة بين أطراف الحياة البشرية فيما هم قائمون عليه، ثم بين المتعاقبين منهم على محور الزمن، فكان لزاما أن تتأسس اللغة على قوانين الحركة الذاتية، وهذا مفاد الصورة المجازية التي نلجأ إليها عند نعتها بالكائن الحي، أو عند إسناد صفة النمو لها.

فمن المسلمات اللسانية إذن أن اللغة ظاهرة جماعية واجتماعية تتحرك طوعا كلما تلقت منبها خارجيا إذ ما إن يستفزّها الحافز حتى تستجيب بواسطة الانتظام الداخلي الذي يمكنها من استيعاب الحاجة المتجددة والمقتضيات المتولدة وهكذا تصطنع اللغة لنفسها نهجا من الحركة الذاتية. فالأحداث التاريخية والوقائع الحضارية مما لم يكن صورا مستنسخة من المتداول المعروف هي التي تستحث اللغة أن تصور دلالاتها عبر صوغ ألفاظها حتى تتلاءم والتطور المفهومي الحاصل في ذاكرة الحضارة المتجددة. ولما كانت العلوم بمثابة الأنسجة العضوية التي تنمو خلاياها نموا رياضيا فإنها أشد المنبهات وقعا على اللغة، تستفزها بالمفاهيم فترد الفعل بولادة المصطلحات، إلا أن اللغة في خضم هذا التطور التاريخي وهذه الصيرورة الحضارية لتقف مشدودة إلى قطبين متدافعين يتجاذبها الأول بدافع المواكبة ويشدها الثاني بوازع حب البقاء اتقاءً للانسلاخ الماحي لرسمها، وليس ما نسميه بحياة اللغة سوى قدرتها على ترشيح الناموس المعدل للنقيضين : أن

تتلاءم مع الاقتضاءات المتجددة وأن تبقي على بناها التي تحدد هويتها بين الألسنة.

فهذا من الظواهر العامة، فكل اللغات تعيش مخاض تولد الدوال عندما تقتحمها مدلولات مستحدثة بصرف النظر عن سعي الجهاز اللغوي إلى استيعاب المدلول الجديد دون استقبال الدال الغريب، وذلك باللجوء إلى استبطان تعود فيه اللغة على نفسها لتفجر بعض ألفاظها بالطاقات الدلالية المتغايرة. وليست هذه الظاهرة وقفا على مواجهة اللغة للرصيد المصطلحي في الأدب والكتابة النقدية، ولكنها شاملة للمتن القاموسي الواسع، ومن تدبر قضايا الدلالة في ألفاظ اللغة رأى شقوقا من المعاني دقيقة دقة الحاجة المتولدة بها.

على أن اللغة مثلما هي مدفوعة إلى التوازن بين ضغط الحاجة وضرورة سدها فإنها محمولة على التوسط بين جنوح المحافظة وناموس الاستعمال، لذلك تسعى دوما إلى استيعاب المدلولات دون دوالها إن بالإحياء وإن بالتوليد، فإذا أعيت الحيلة استقبلت القادم عليها دالا ومدلولا فيكون زدخيلا ز ترضخه إلى أبنيتها حتى يتواءم ونسق الصوغ الأدائي لديها.

ومن هذا التوسط وذاك التوازن يحدث في اللغة قانون تعادلي يحقق توازنا بين الرصيد القاموسي العام ورصيد كل علم من المصطلحات الفنية يأخذ كل واحد من الآخر بما لا يدخل الضيم على دلالات اللغة في وظيفتها الإبلاغية النفعية ولا على مفاهيم المعارف في وظائفها النوعية من حيث هي خطاب علمي. ومجال التحكيم في كل ذلك إنما هو السياق الإخباري بحقوله الدلالية وإيحاءاته التعبيرية، وهذا ما يؤسس قواعد الفصل بين النظام المصطلحي والجهاز اللغوي رغم تصاقبهما إذ يرد الأول متولدا في مظان الثاني كما أسلفنا آنفا. فكل علم ينزع إذن على المدى البعيد إلى الاستقلال برصيده عما يتداخل مع القاموس المشترك، وهذا شأن العلوم منذ القديم، وهذا أيضا شأن الخطاب النقدي. واحتكاما إلى كل هذه الاعتبارات كان خليقا باللسانيات أن تتبنى ضمن محاور اهتمامها قضية المصطلح، وقد كانت عنايتها بالموضوع مبثوثة بين أفنان متعددة منها البحوث التأثيلية، تلك التي تعنى بالأصول الاشتقاقية وتاريخ تفرعها، ومنها البحوث المختصة بالرصيد اللفظي كما هو بيّن في فرعين من فروع اللسانيات هما القاموسية والمعجمية،.

على أن الذي شدد حيرة اللسانيين في أمر المصطلحات إنما هو نمو علم الدلالة بعد تشعب مقارباته المنهجية، حتى أصبح قطب الدوران في كل بحث لغوي مما لا ينفصل عن نظرية الإدراك وفلسفة المعنى، وقد نتجوز الظن بأن حوارا صامتا جال بين تلك العلوم اللسانية - الآنفة الذكر - وعلم الدلالة فتولد نهج جديد في البحث مداره علم المصطلح أو المصطلحية النظرية من حيث يعالج نشوءها ضمن نسيج اللغة. غير أن رديفا يلامس هذا الحقل الاختصاصي قد يبدو ملابسا إياه، وليس الأمر كما قد يبدو، ونعني المصطلحية التطبيقية، فهذه علم يعنى بحصر كشوف الاصطلاحات بحسب كل فرع معرفي، فهي لذلك علم تصنيفي تقريري يعتمد الوصف والإحصاء مع سعي إلى التحليل التاريخي، أما علم المصطلح النظري فهو علم تأسيسي، لا يمكن الذهاب فيه إلا بحسب تصور مبدئي لجملة من القضايا الدلالية والتكوينية في الظاهرة اللغوية. فعلم المصطلح النظري ينتسب سلاليا إلى علوم التأثيل فالقاموسية فالمعجمية، ولكنه فرع جنيني عن علم الدلالة وتوأم لاحق للمصطلحية التطبيقية بحيث يقوم منها مقام المؤسس الإيبستيمي الضابط لقواعد النشأة والصيرورة.

فبين علم المصطلح ومصطلحية العلم فرق ما بين المعجمية والقاموسية. من كل زوجين جنيس لبعض الزوج الآخر فكأنما نضع المصطلح ثم نبتكر علم وضع المصطح، مثلما نضع القاموس ثم نبتكر علم وضع القاموس، والإنسان منذ القدم تداول اللغة قبل أن يضع للغة علما. ويزداد الأمر تشابكا متى تاق اللساني

إلى البحث في مصطلحات المعارف المرتبطة بذات اللغة كعلم اللسان وكعلم الأدب الذي هو المعرفة النقدية، فيستحيل علم المصطلح عندئذ - على صعيد المنطق الصوري - إلى تنظير من الدرجة الثالثة إذ يغدو بحثا باللغة في لغة البحث في اللغة. وعلم المصطلح موكل إليه اليوم أن يساعد علم الدلالة على فحص إشكالات المعنى عسى أن يجيب عن سلسلة المساءلات المعرفية المتجددة : كيف تدل اللغة بألفاظها على ما تدل عليه ؟ وهل هناك نواميس تطرد في ارتباط الأسماء بمسمياتها ؟ ثم ما هو مدى تصرف الإنسان - مستعمل اللغة - في توجيه الروابط الدلالية بين الدوال والمدلولات ؟ بل كيف تتحرك اللغة ذاتيا فتسد بألفاظها ما قد يحدث من شغور في كيانها المعنوي بموجب بروز متصورات لا تملك اللغة في البدء ما تدل به عليها ؟

فإذا تأسست قواعد المنهج النظري تسنى البحث في مظاهر ازدواج الطاقة التعبيرية بين قدرة تصريحية وأخرى إيحائية، ثم بين دلالة ذاتية موضوعة ودلالة حافة محمولة، وكذلك بين الإفادة بالوضع الأول والإفادة بالوضع الثاني عبر النقل والمجاز، وكله ييسر ظهور الفيصل بين المعاني وظلال المعاني.■

هوامش

١- إلى جانب مجامع دمشق والقاهرة وبغداد وعمان تم بعث مجمع في تونس ومجمع في طرابلس.
٢- جريدة المدينة، الملحق الثقافي، D ٣ شوال ١٤١٨هـ (١١ فيفري ١٩٩٨).
٣- la terminologie
٤- la lexicologie
٥- l'étymologie
٦- les termes techniques et Scientifiques
٧- Herméneutique
٨- ما تم تداوله في اللّغة العربيّة قبل أن يستقر مصطلح العولمة لفظة الكوكبية ولفظة العالمية في مقابل اللفظ الإنجليزي globalization واللفظ الفرنسي mondialisation.
٩- Radiographie
١٠- Ecographie
١١- Skaner
١٢- Fibroscophie
١٣- Imagerie à Raisonnance Magnétique (IRM)
١٤- راجع لكاتب هذه الأسطر «مباحث تأسيسية في اللّسانيات».
١٥- راجع له أيضا «المصطلح النقدي».
١٦- هي ما يسمى بوظيفة ما وراء اللغة أو الوظيفة الميتالغوية حيث تنعكس أداة الإبلاغ على نفسها فتكف عن الحديث عن الأشياء الخارجة عنها وتتفرغ لوصف ذاتها بذاتها.
١٧- Lexicograihie
١٨- Lexicologie
١٩- Néologie
٢٠- Terminolgie

الإبداع الأدبى في جنوب أفريقيا

(رغبة مضنية لتحقيق الحياة)

سمير عبدربه *

إن تعدد الأجناس والثقافات بالإضافة إلى تسلط الأقلية البيضاء التى كانت وما زالت تنتهج سياسة التمييز العنصرى (الأبارتايد) يجعل الحديث عن الإبداع فى جنوب أفريقيا وعن الحركة الروائية والشعرية بشكل خاص مختلف بعض الشىء عن مثيله عند بقية الشعوب، إذ تشكل هذه المنطقة من العالم مرتعاً خصباً للمبدعين لما تموج به من تناقض غريب وصراع مرير علاوة على غياب الحد الأدنى من الحرية التى تغذى الكتابة والفن ٠

عرف الغزاة البيض من البريطانيين والهولنديين طريقهم إلى جنوب افريقيا فى النصف الأخير من القرن السابع عشرمع بداية الحركة التجارية عبر الطرق الساحلية وسرعان ما استقروا فى المنطقة وقد أطلق الهولنديون على أنفسهم إسم «البوير» Boer ** للفصل بينهم وبين أمثالهم من البيض البريطانيين ، وفى عام ١٨٠٦ استولى البريطانيون على مدينة كيب بالقوة من البوير فورثوا السلطة وسيطروا على ٨٠,٠٠٠ من السكان يمثل البيض منهم ٢٦,٠٠٠ فقط٠

ومنذ الاحتلال البريطانى حتى منتصف القرن التاسع عشر كان البريطانيون والبوير يتعايشون معاً فى جو من الشك المتبادل نظراً لطموحات كليهما السياسية والثقافية المختلفة فانعكس ذلك على السكان الأصليين حيث ساد مزيد من القهر العسكرى والنهب الاقتصادى ، ومع اكتشاف الثروة المعدنية عام ١٨٧٠ حدث تحول كبير فسادت الرأسمالية وتفاقمت بالتالى حدة الصراع بين البريطانيين والبوير حتى نشبت الحرب بينهما فى مطلع القرن العشرين وعندئذ أصبح النظام السياسى فى البلاد أكثر تعقيداً فأطلق البوير على أنفسهم إسم أفريكان *** Afrikaner طمعاً فى تحقيق السيادة على المجموعات الأخرى وفى النهاية نجحت حكومة الأقلية البيضاءفى وضع السود والملونين - الذين يتطلعون نحو الحرية - تحت مظلة الاستعباد والسيطرة٠

بدأت الكتابة الإبداعية فى جنوب أفريقيا فى منتصف القرن التاسع عشر مع ظهور البعثات الوافدة إما للاكتشاف والتجارة أو للتبشير، وكان يغلب على تلك الكتابة طابع اللغة الشفاهية الدارجة ومع اتساع دائرة الإبداع نشأ الحلم بوجود دار للنشر تقوم بطبع كل إبداعات الأفريقى الأسود، لكن حكومة جنوب أفريقيا العنصرية حالت دون تحقيق ذلك الحلم ولم

* كاتب ومترجم من مصر.
** البويري *Boer*: شخص جنوب أفريقي من أصل هولندي وجمعها بوير.
*** افريكاني *Afrikaner*: شخص جنوب أفريقي من أصل أوروبي.

تتوقف عن مصادرة كثير من الأعمال وزج أصحابها فى السجون مما جعل كثيراً من المبدعين يتجهون إلى الكتابة باللغة الإنجليزية أو ترجمة أعمالهم المكتوبة بلغة الزولو أو اللغة الأفريقية الأصلية إلى الإنجليزية حتى يتسنى لهم نشرها من الخارج وبالتحديد فى أمريكا وأوربا ،وهكذا غادر بعضهم جنوب افريقيا تجنباً للمصادرة والرقابة والاعتقال، وسنعرض فى هذه الدراسة لأربعة من الروائيين وأربعة من الشعراء المعاصرين فى جنوب افريقيا من الذين غادروا البلاد وانتشرت أعمالهم فى الداخل والخارج حتى أصبحوا من العلامات البارزة وسط أدباء وشعراء جنوب افريقيا بعد هذه الإطلالة التاريخية الموجزة والتى تعد مدخلاً ضرورياً للحديث عن الأدب فى جنوب أفريقيا نستعرض بعض النماذج الروائية والشعرية لأهم المبدعين الذين أثروا الحركة الأدبية ولاقت أعمالهم استحساناً كبيراً ليس فقط فى جنوب افريقيا بل فى الأوساط الأدبية الأوربية والأمريكية غير أننا - باستثناء بعض المحاولات الجادة القليلة التيقام بها البعض فى التعريف بذلك اللون الأدبى المتميز وأولئك المبدعون الأفارقة - فإننا ما زلنا نعانى نقصاً فى هذا الصدد لا يتناسب مع ما يزخر به الملف الإبداعى الأفريقيفى شتى المجالات (القصة - الرواية - الشعر - المسرح) إذ أن إختلاف الثقافات قد ساهم بشكل مباشر فى إبداعات تلك القارة السوداء إلى جانب الإستعمار الأوربى الذى لا يخلو أى عمل أدبى من الإشارة إليه بالإضافة إلى ذلك التراث وتلك البيئة والطقوس الخاصة التى يتميز بها ذلك العالم الأفريقى الأسود والتى انعكست على الفنون والآداب واكسبتها مذاقاً خاصاً ·

إذا ما بدأنا بالرواية فإننا نجد أن الروائيين فى تلك الفترة كانوا يكتبون عن النباتات والحيوانات الموجودة فى المنطقة بطريقة شبه علمية وفى أحسن الأحوال لم تكن أعمالهم تتجاوز تلك الحكايات الرومانسية التقليدية الخالية من المضمون والمعنى كما فى رواية «كارى هوبسون» المكتوبة عام ١٨٩٧ تحت عنوان (عبيد أو لا عبيد) والتى تتناول قصة فتاة من العبيد ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح وريثة لأحد الرجال البرتغاليين· كذلك رواية «آرن بيج» الصادرة نفس العام بعنوان (إنطلاقة بعد الظهر An afternoon Ride) تحكى عن بطل وبطلة من الفيكتوريين* الفخورين بأنفسهم، وعندما يحب كلاهما الآخر يواجهان عقبات كثيرة يستطيعان - بفعل قوة الحب - أن يتغلبا عليها فى النهاية·

لكننا حين ننتقل إلى البدايات الأولى من القرن العشرين وبالتحديد عام ١٩٠٠ نجد أن حرب الأنجلو- بوير أو حرب الأفريكان قد أثرت قليلاً فى تطور الرواية بجنوب أفريقيا فنرى الكاتب «هارولد بلور» فى روايته (الفارس الماهر An Imperial Light Horseman) يصف الهجرة الجماعية من جوهانسبرج إلى ناتال وذلك الحصار الناتج عن الحرب ولكن بطريقة سردية وواقعية دون أن تتوفر في الرواية أية محاولة من محاولات الخلق تماماً كما حدث في رواية (ستيف الغريب Steve, The outlander) للروائي «آرثر ليكوك» الصادرة أيضاً عام ١٩٠٠ ·

يأتى بعد ذلك «أوليف شرينر ١٨٥٥-١٩٢٠» و«بولاين سميث ١٨٨٣-١٩٥٩» فتتسم الرواية على يديهما بروح الخلق والإبداع حتى نصل إلى مرحلة النضج الروائي في الفترة ما بين الحرب العالمية الثانية ونهاية الستينيات والتي ما تزال تواصل نضجها حتى الآن وبشكل أكثر تفرداً خاصة بعد أن ترسخت أقدام حكومة الأقلية البيضاء التى كان من نتائجها ظهور الحركات النضالية من أجل المساواة والتحرر فاتجه الكتاب فى أعمالهم إلى مناهضة سياسة التمييز العنصرى (الأبارتايد Apartheid) والتنديد بالأفريكان والمطالبة بحق السود فى حياة كريمة كما فى رواية «آلان باتون» (Cry The Beloved Country) ورواية (Too late the Phalarope** -1953) ثم أعمال الروائى «جاك كوب» وأهمها :

- الطائر الذهبى 1958 The golden Bird
- الطريق إلى بيستربرج 9591 The Road to Yesterberg
- صانع المطر The Rainmaker 1971

* فيكتوري : أحد أبناء عصر الملكة فيكتوريا (١٨٣٧ - ١٩٠١).
** الفالاروب: طائر صغير يعيش على الشواطئ. (س . ع)

– طالب زند The Student of Zend 1972

بالإضافة إلى كثير من الروايات السابقة واللاحقة التى نحاول أن نتعرض لأهمها وأكثرها تعبيراً عن ذلك المناخ المتفرد والصاخب الذى تموج به جنوب أفريقيا والذى لم يجد منه المبدعون سوى الرواية وسيلة للتعبير عن قضاياهم بشكل مشبع مقارنة بالأشكال الأدبية الأخري ، والجدير بالذكر أن تلك الروايات في معظمها – إن لم تكن جميعها – تتسم بالاحتجاج والرفض الكامل لمختلف أشكال القهر والعنصرية مع الحلم الكبير بوطن حر مستقل ٠

نبدأ بالكاتبة الروائية «بيسى هيد Bessie head» التى قالت قبل نشر أى رواية لها: إذا كان لا بد أن أكتب فى يوم ما فإننى سأقول دائماً إن البشر هم البشر دون اعتبار للون بشرتهم ٠

وهكذا نتعرف منذ البداية على مشاغلها والقضية التى تؤرقها وسط جوٍ زاخر بالتفرقة بين الناس على أساس اللون ٠

ولدت «بيسى هيد» فى مدينة (بيترمارتيزبورج) عام ١٩٣٧من أصل مختلط ثم انتقلت إلى كيب تاون حيث عملت بالتدريس والصحافة وتعيش الان فى بتسوانا وفرانسيس تاون مع ابنها٠

كتبت أول رواية لها تحت عنوان When Rain Gather Clouds) ومثل كل أعمالها اللاحقة فإن تجربتها الشخصية تسيطر على مسار الرواية فنرى «ماكاياسيكو» وهو يغادر جنوب أفريقيا إلى بتسوانا بعد تورطه فى نشاط سياسى مناهض للحكومة وتلك المعاناة التى يلقاها السود كما فى حديث زماكاياسإلى صديقته القديمة : (هل تفهمين من أكون ؟٠٠ إننى «ماكايا» الكلب الأسود الذى تقذف به الحياة٠٠ إن الحياة مزيج من العذاب والألم وقد لا تكون شيئاًعلى الإطلاق حتى أننى لا ارغب فى محاولة فهمها)٠

ثم يحاول تفسير معنى الكلب الأسود فيقول: (إنه مجرد إحساس ٠٠ إن أولئك البيض معتادون على سلوكنا الغريب وحين نرتجف من سياطهم ويصيبنا الفزع تنتابهم سعادة بالغة لأننا بالنسبة لهم لسنا سوى كلاب سوداء على هيئة بشر ٠٠ إ نهم يضحكون علينا وعندما نتحول إلى كلاب مجنونة يضحكون بصوت أعلى)٠

لم تستطع صديقته المسيحية الطيبة ان تفهم شيئاً مما قاله فهى واحدة من الذين عاشوا حياتهم داخل جلدهم الأسود فى هدوء فقالت فى محاولة لتخفيف حدة الكراهية لديه : (أنت لست كلباً أسود ولا ينبغى أن يخدعوك بضحكاتهم ٠٠ أنا لا أعرف أولئك الناس البيض لكن إيمانى علمنى أن الحياة عبارة عن حريق كبير يولد فيه الناس أجمعين إلى أن يحين موعد إغلاق المحل) ٠

وفى الروايتين التاليتين «مارو Maru» و«مسالة قوة A Question Of Power» تأخذ السيرة الذاتية شكلاً أعمق فنرى «مارجريت» فى رواية «مارو» تنتمى مثل «بيسى هيد» إلى مجموعة الأقلية المضطهدة وحين تعرض على صديقها «ديكيليدي» بعض رسوماتها فإنه يسالها : كيف رسمت كل هذا ؟

فتقول المؤلفة: (استدارت «مارجريت» وابتسمت إذ لم يكن بمقدورها أن تشرح له عذاب تلك الأيام !!) ٠

ثم تستطرد: (لقد تعلمت «مارجريت» الرسم لأن شيئاً ما بداخلها كان أكثر قوة من قدرة جسدها على الاحتمال !! ٠٠ لقد تعلمت الرسم من أجل أن تحتمل ومن اجل أن تكبح عواطفها طمعاً فى حياة يمكن احتمالها)٠

وعندما يتزوج الشاب «مارو» من «مارجريت» يعد ذلك انتصاراً عرقياً غير أن الناس فى قرية «مارو» يعبرون عن رفضهم لذلك الزواج المختلط ويتحدثون عنه وكأنه قد مات، ثم تشرح العاهرة المريضة «ديليب» موقفهما وتقول: (إنها مجرد نزوة) بينما يرى أهل «مارجريت» وقبيلتها أن الباب قد انفتح بهدوء على حجرة صغيرة مظلمة خالية من الهواء كانوا يعيشون فيها منذ زمن بعيد وأن رياح الحرية تدفقت داخل الحجرة وتستطرد «هيد» المؤلفة حتى تقول: (لقد استيقظت إنسانيتهم) ٠

إن «بيسى هيد» التى ترفض كل ما يحدث فى جنوب أفريقيا وتحلم بالتغيير عن طريق تبادل الحب بين الأجناس البشرية ترى فى ذلك الزواج طريقة

للعيش بين الناس فى سلام بعيداً عن لون بشرتهم ٠

أما فى رواية ((سبيل القوة)) فإن «إليزابيث» لا تختلف كثيراً عن «بيسى هيد» نفسها فهى أيضاً تعمل بالتدريس وتشتغل بالسياسة فنرى «إليزابيث» وقد غادرت جنوب أفريقيا فى الرواية كما فعلت زهيدس فى الواقع كما أنها تعانى من حالة اغتراب شديد وإحساس بفقدان الجذور. وتعبر المؤلفة عن ذلك فى بداية الرواية على لسان «سيلو»: (إننى مجرد أى شخص)٠

إن رواية ((سبيل القوة)) تعد من أنضج أعمال «هيد» ففيها - رغم التشابه الذى أشرنا إليه - تتحرر من عبء السيرة الذاتية والسرد الوقائعى لحياتها وتستخدم الرمز وتنتقل إلى شخصيات أخرى تمثل مختلف القضايا الأخرى ٠

قبل أن نتعرض للكاتبة «نادين جورديمر Nadine Gordimer» صاحبة نوبل تجدر الإشارة إلى أنها ليست الكاتبة الأفريكانية الوحيدة التى تناولت فى أعمالها مختلف أشكال القهر والعنصرية وإنما هناك أعمال قصصية وروائية وشعرية ومسرحية مختلفة لمبدعين آخرين من البيض تناولت نفس الأفكار وعبرت عن وقوفها إلى جانب السود وتعاطفها مع قضينهم ورفضها لسياسة التفرقة العنصرية ، ورغم أن «نادين جورد يمر» - بعد حصولها على جائزة نوبل عام ١٩٩١ - قد أصبحت أبرز أولئك الكتاب فى الساحة الأدبية إلا أن القارىء المحايد يجد صعوبة فى إدراك ما ترمى إليه كما أنه لا يشعر - بعد قراءتها - بالتعاطف والمتعة الكافيين كما يحدث له بعد الانتهاء من قراءة أحد المبدعين السود ويرجع ذلك لسببين أولهما أن المبدع الأسود لا يستطيع أبداً أن يتجاهل الحقيقة المتمثلة فى كونه أحد أصحاب البلاد الأصليين بالإضافة إلى ما يلقاه دائماً من اضطهاد وعبودية ونفي واعتقال ومصادرة فنراه يعبر عن واقع ملموس بإسلوب بسيط يتناسب مع أشكال الكتابة الأدبية التى تحمل قضايا وهموم وطنية ٠

أما السبب الثانى فهو أسلوب «نادين جورديمر» فى الكتابة، ذلك الأسلوب بالغ التعقيد والذى يفوّت على القارىء قدرته على المتابعة وبالتالى يفقده التعاطف المطلوب٠٠ ذلك الأسلوب وتلك التركيبات اللغوية بالغة الصعوبة هما السبب - على ما أعتقد - فى إحجام المترجمين عن التصدى لترجمة أعمالها الكثيرة على العكس مما حدث مع أعمال كل الحاصلين على نفس الجائزة من قبلها ومن بعدها ٠

ولدت «نادين جورديمر» فى ٢٠ نوفمبر ١٩٢٣ فى مدينة «سبرنجز» بجنوب افريقيا من أب هولندى وتعيش الان فى جوهانسبرج وقد كتبت العديد من الروايات :

- الأيام الكاذبة	١٩٥٣
- صاحب الحيازة	١٩٥٨
- عالم الغرباء	١٩٥٨
- مناسبة للحب	١٩٦٣
- العالم البرجوازي الزائل	١٩٦٦
- ضيف شرف	١٩٧٠
- إبنة برجر	١٩٧٩
- شعب جولاي	١٩٨١
- قصة ابني	١٩٩٠

كما صدرت لها المجموعات القصصية التالية :

- وجهاً لوجه	١٩٤٩
- فحيح الأفعى الناعم	١٩٥٢
- ستة أقدام من البلاد	١٩٥٦
- آثار أقدام نهار الجمعة	١٩٦٠
- غير صالح للنشر	١٩٦٥
- شيء ما هناك	١٩٨٥
- نزوة الطبيعة	١٩٨٧

وقد ترجمت أعمالها إلى عدة لغات وكانت الحكومة العنصرية فى جنوب أفريقيا - قبل حصولها على الجائزة - تمنع تداول أعمالها بسبب وجهات نظرها الجريئة ومقاومتها لسياسة التمييز العنصرى٠

نحن - إذن - أمام كاتبة غزيرة الانتاج يستولي على إنتاجها موضوع أثير لديها وهو الوقوف بشدة ضد سياسة الأبارتايد والاشتغال بالسياسة والمطالبة بالمساواة والحرية وإدانة المجتمع الأبيض كما فى رواية

(العالم البرجوازى الزائل The late Bourgeois World) التى تعرّى فيها ذلك المجتمع فتقول على لسان جراهام :

«إنهم يدعوننا بالعالم البرجوازى الزائل»

الجدير بالذكر أن الحكومة البيضاء قد صادرت هذه الرواية بحجة أن الشخصيات الرئيسية من البيض والسود غارقون فى علاقات جنسية غير أن السبب الحقيقى هو إدانة المجتمع الأبيض ، ذلك المجتمع القاسى الذى ينقصه الشعور والقدرة على التواصل ليس فقط بين الأبيض والأسود وإنما أيضاً بين الأبيض والأبيض ٠

إن «نادين جورديمر» فى هذه الرواية تريد أن تقول ببساطة أن البيض فى جنوب افريقيا قوم مجردون من الصفات الإنسانية حتى أنهم يخافون من العيش كسائر البشر ويخشون التعامل بصدق مع أحاسيسهم لأنهم موافقون ضمناً على العيش فى ظل قوانين غير إنسانية ٠

يذكرنا السبب الأول بعدم تعاطف القارىء مع «نادين جورديمر» بضرورة الإشارة إلى اثنين من أهم المبدعين السود فى جنوب أفريقيا وأكثرهم تميزاً وهما «أليكس لا جوما Alex La Guma» و«حزقيال مفاليلى Mphahlele Ezekiel» ٠

ولد «أليكس لا جوما» فى مدينة كيب تاون عام ١٩٢٥ وظل تحت الحراسة منذ عام ١٩٦٢ حتى غادر البلاد مع عائلته عام ١٩٦٦ وكان ممنوعاً من الدخول بسبب أنشطته السياسية ٠

تتميز أعمال «لا جوما» القصصية والروائية بالغوص فى أعماق الناس وإظهار معاناتهم وتسيطر عليه فكرة الأرض واللون والحركات النضالية والرفض الكامل لسياسة التمييز العنصرى (الأبارتايد Apartheid) وتكمن قوة كتاباته فى البناء المحكم البسيط والواقعية المتمثلة فى الفعل والشخصيات ٠

فى رواية (شرود فى الليل A walk In The Night) الصادرة عام ١٩٦٧ يصف كآبة ووحشة المكان الغارق فى السحب ويتعرض لأساليب النضال عبر حافة جبل مرتفع بقوله : (ننشب مخالبنا فى الصخور من أجل موطىء لقدم ونتنفس بصعوبة ذلك النسيم القادم من الشمال الشرقى) ٠

ويعبر عن معاناة الناس بقوله: (إنهم يشعرون بالنسيم فى بيوتهم الخانقة من خلال الشقوق والنوافذ المهشمة) ٠

ونرى «جو» الذى يعشق البحر ويتخذ لنفسه فلسفة بسيطة فى الحياة وهو يمضى فى نهاية الرواية نحو البحر حيث يمكنه التحايل على العيش فيقول : (المشى وحيداً فى الظلام المضاء بالنجوم) ٠

ثم يضيف «أليكس لا جوما» بإسلوبه الأخاذ : (فى الصباح يصبح مشبعاً برائحة المحيط وينحنى قريباً من السطح الأخضر ليرى سعف النخيل وأعشاب البحر ومن خلال الصخور يتفحص غموض الحياة فى كائنات البحر المختلفة الرائعة ويستمع إلى الموج القاسى وهو يصطدم بتلك الصخور) ٠

كتب «لاجوما» أهم الروايات التى تحتل مكاناً بارزاً فى كيب تاون مثل :

- الحبل الثلاثى 1964 And The Threefold Cord
- الوطن الحجرى 1967 The Stone Country
- عندما ينقشع الضباب In The Fog Of The Season`s End 1973
- زمن البوتشربيرد* 9791 Time Of The Butcherbird

وأهم ما يلفت الانتباه فى هذه الروايات هو ميلودراما الجريمة والعنف والاختطاف وموت الأطفال فى الحرائق والاعتقالات والمنشورات السياسية وتبدو كل شخوص «لاجوما» ضد النظام وتحتل التفرقة بين الأبيض والأسود مكاناً بارزاً فى إبداعاته كما فى رواية (الوطن الحجرى) على سبيل المثال حيث تصل التفرقة إلى داخل السجن ايضاً فلا المعاملة هى نفس المعاملة ولا الطعام هو نفس الطعام ٠

لا يفوت «لاجوما» تفسير السبب وراء القبض على السود والزج بهم داخل السجون إذا لم يكونوا من السياسيين فيقول : (إنهم يدخلون السجن نتيجة ليأس شديد من لونهم الأسود مما يؤدى إلى ارتكابهم الجرائم)٠

وفى رواية (عندما ينقشع الضباب In The

* The Butcherbird: طائر من الفصيلة الصردية. (س . ع)

(Fog Of The Season`s End التى كتبها فى المنفى يسود الضباب فى نهاية الرواية وينتهى التمرد بموت إلياس حتى يخيل للقارىء أن «لاجوما» يمثل رؤية تشاؤمية نظراً لنهاياته المنهزمة لكنه فى الحقيقة متفائل بالغد لأنه يرى فى عذابات إلياس الحرية فى استمرار الآخرين وهذه الاستمرارية هى ما تشغله أكثر من عذابات إلياس .

إن الحوار عند «أليكس لاجوما» مختصر ويوحى بالدلالة ودائماً ما نجد أبطاله المنشغلين بالأنشطة السياسية يعرفون ما يقومون به وما يفكرون فيه كما فى رواية (الوطن الحجرى The Stone Country (حيث لا يشعر جورج آدمز بأى اسف لاعتقاله بسبب تهمة سياسية ويعبر المؤلف عن ذلك بقوله : (لقد فعل الصواب من وجهة نظره وكان يعرف النتائج) .

بالعودة إلى السبب الثانى فى عدم تعاطف القارىء وإحساسه بالمتعة عند قراءة «نادين جورديمر Nadine Gordimer» بسبب أسلوبها بالغ التعقيد والذى يفوت على القارىء قدرته على المتابعة يتحتم علينا أن نشير إلى عميد الأدب الأفريقى كما يلقبونه هناك والذى هو على العكس من «نادين جورديمر» إذ يتميز أسلوبه بالبساطة الشديدة فى تناول نفس القضايا الساخنة المشتعلة فوق أرض الواقع.

إنه «حزقيال مفاليلى Ezekiel Mphahlele» المولود عام ١٩١٩ فى بريتوريا والذى غادر جنوب افريقيا مع أسرته قاصداً نيجيريا ومثله مثل «أليكس لا جوما» كان يعانى من قسوة المنفى ولقد عبر عن ذلك بقوله : (أريد أن أبقى على اتصال ببيئتى فالكتابة خارج البلاد بلا معنى خاصة وأن القدرة على استرجاع الأحداث تصبح متعذرة بعض الشىء) .

كتب «مفاليلى» كثيراً من الأعمال القصصية والروائية إلا أن معظمها تمت مصادرته ولعل رواية (نزولاً إلى الشارع الثانى Down Second Avenue) التى بدأ بها الكتابة عام ١٩٥٩ هى أحد أهم أعماله رغم أنها سيرة ذاتية عن حياته فى جنوب افريقيا.

كتب أيضاً رواية «المشردون The Wanderers» عام ١٩٧١ وبعد ثلاث سنوات تلاها برواية (شيروندو Chirundu) لكنها لم تنشر إلا بعد خمس سنوات من كتابتها وكانت هى وروايته المبكرة (يجب أن يحيا الإنسان Man Must Live) هما الروايتان الوحيدتان اللتان تم نشرهما فى جنوب أفريقيا على العكس من بقية أعماله التى نشرت جميعها خارج البلاد وقد حدث ذلك بعد تراجع الحكومة البيضاء عن قرار منع أعماله فسارعت دور النشر بإضافة أعمال عميد الأدب إلى قائمة الكتاب .

فى مجال نقد الأدب الأفريقى كتب «مفاليلى» مجلداً رائعاً بعنوان: «الصورة الأفريقية The African Image ».

وحين ننتقل إلى الشعر والشعراء فى محاولة لإلقاء مزيد من الضوء على الملف الإبداعي في جنوب أفريقيا فإننا نحاول التعريف بأربعة من أهم الشعراء واكثرهم تأثيراً فى الساحة الأدبية :

١- «مازيسى كونين Mazisi Kunene »:

ولد عام ١٩٣٠ وبدأ كتابة الشعر بلغة الزولو ومثل كثير من الشعراء تعرضت أعماله للمصادرة من قبل حكومة جنوب أفريقيا العنصرية فغادر وطنه عام ١٩٥٩ قاصداً بريطانيا حيث درس هناك بمعهد الدراسات الأفريقية والشرقية التابع لجامعة لندن ولم يتوقف عن الاستمرار فى أبحاثه ودراساته المتعلقة بشعر الزولو الذى حصل فيه على درجة الأستاذية ثم اشتغل بالعمل السياسى واصبح الممثل الرسمى فى المؤتمر الأفريقى الدولى التابع للأمم المتحدة وهو يعمل الآن استاذاً للأدب الأفريقى واللغة الأفريقية فى كاليفورنيا بلوس أنجلوس .

«قصائد الزولو» هو عنوان أول مجموعة شعرية كتبها «كونين» بلغة الزولو ثم قام بترجمتها إلى الإنجليزية كى تتسع دائرة قرائتها لأن ولاءه كشاعر كان يتمثل فى رؤية العالم الأفريقى أكثر من ولائه للغة الأفريقية كما أنه - كما يبدو من قصائد الديوان - كان يهدف إلى تشجيع العودة إلى النقل الشفاهى فى الأدب المتمثل فى تراث قبيلته وفى ذلك الصدد قال «كونين» فى مؤتمر عن الأدب المعاصر فى جنوب

أفريقيا بجامعة تكساس عام ١٩٧٥: (إننى أقوم بتحليل الماضى والحاضر كى أخلق رؤية مستقبلية فالدين الأفريقى لا يرى انفصالاً بين الأجيال السابقة والحاضرة والمستقبلية وأنا أحاول تعميق هذه الرؤية بخلق معادلة أدبية تؤكد ذلك).

فى قصيدة من الديوان بعنوان (أوروبا) ينبذ «كونين» الثقافة والقيم الأوروبية :

كنت أعتقد فى الحكايات
كنت أعتقد أن أثدائك
طافحة باللبن
حين رأيتك محملة بالكتب .

أدرك «كونين» صعوبة التكيف مع الرؤية الأوروبية فازداد تمسكاً بالثقافة الأفريقية واعتنق مثاليات الأجداد :

إنهم نائمون تحت الأرض
التى نعانقها باقدامنا
عندما نرقص فى المهرجان
إننا نقف فى نفس المكان
حيث كانوا يقفون بأحلامهم
لقد حلموا حتى أصابهم التعب
ثم تركوا لنا الحكاية التى نرقص عليها
سنواصل طريقهم
ونقف فوق نفس التراب .

وفى قصيدة (انتصار الانسان) يتباهى « مازيسى كونين» بتصورات الحياة وبالإنسان الذى وحده يخلق الخلود ويشير إلى أن الميت يستيقظ متجسداً فى أولئك الذين يتبعونه :

يصحو الميت ويمرح فى الرقصة
يدفع أوراق الشجر المتناثرة
فوجوههم لها جسد
وعيون وشفاة فى تعاقب الأجيال

يؤكد «كونين» فى قصيدة (قوة الإنسان فوق الأشياء) على أهمية الإنسان والتى تصبح كل الأشياء بدونها فارغة :

غنّ لدمك العظيم

ويرفض «كونين» أن يكون الأدب مجرد أداة للتسلية وقتل الفراغ أو حالة من التفريغ النفسى لدى المبدع ذاته وإنما يرى أهمية دور الأدب فى ترسيخ القيم الاجتماعية الأصيلة والتصورات الفلسفية الجادة كما كان يفعل الشاعر الشعبى فى عصور ما قبل الاستعمار ثم يبرز لنا فى (قصائد المقاومة الأفريقية) حق الشاعر فى الاحتجاج ، تلك السمة الغالبة على أدباء جنوب أفريقيا السود مع الاستعانة بالمعتقدات الأفريقية التى غالباً ما تخلق تصادماً مع الأوروبيين والمناداة بان الأرض ملك للجميع ولا يستطيع أحد أن يملكها أو يقوم بتقسيمها .

يتساءل «كونين» فى قصيدة (الأرض الأم) عما أسماه بحماقة الحدود القومية :

اولئك الذين فى نهاية الأرض
لماذا لا يشربون من
نفس الزجاجة
ويشيدون بيوتهم
فى الوادى
ويكبرون مع أطفالنا ؟ .

كتب «مازيسى كونين» فى السنوات الأخيرة ملحمتين طويلتين الأولى بعنوان (ترنيمة عشرات السنين) وقد استخدم فيها شكل الأسطورة ، أما الثانية فهى ملحمة «الامبراطور شاكا العظيم» الصادرة عام ١٩٧٩ وتضم آلافاً من أبيات الشعر كتبها أولاً بالزولية ثم قام بترجمتها إلى الانجليزية وقد تناول فيها البطل العظيم الذى قام بتوحيد قبائل الجونى المكونة لشعب الزولو ولم تكن هذه الملحمة محاولة أكاديمية أو نعرة قومية وإنما هى محاولة من «كونين» لتفسير الفلسفة الأفريقية أراد من خلالها أن يبث روح الاحتجاج لدى السود من سكان جنوب أفريقيا ضد العنصرية والخضوع .

٢- «أوزوالد مشالى Oswald Mstshali» :

كتب «مشالى» معظم أشعاره داخل بلده غير أنه لم يتمكن من نشرها إلا فى المنفى ، أما ديوانه (ألسنة اللهب Fire Flames) فقد كتبه أثناء سنوات غربته ،

ومن الغريب أنه لم ينشر إلا فى جنوب أفريقيا.

يقول «مشالى» فى مقدمة الديوان : (بعد رؤيتى للانتفاضة فى سويتو وبعض الأماكن الأخرى حدث تغير ملحوظ فى رؤيتى المستقبلية فتوقفت – فترة طويلة– عن الكتابة كانت بالنسبة لى فترة الحمل التى جعلتنى أتخلى عن دورى كشاعر متحضر من جنوب أفريقيا وعن نظرتى للخلف فقدمت الديوان إلى كل الأبطال وخاصة أطفال المدارس الشجعان فى سويتو الذين ماتوا أو تم اعتقالهم وتعذيبهم فى النضال المرير من أجل الحرية) .

فى سنوات المنفى تذكر «مشالى» كلمات «إبسن»: (إن المرء لا يرى وطنه بوضوح كما يحدث وهو بعيد عنه) .

وهكذا أصبح إنتاجه وفيراً فى تلك السنوات حيث كتب كثيراً من القصائد والمجموعات الشعرية نذكر منها: (روح البائس المتعبة)، (فجر عصر جديد)، (الجيل الغاضب) ، (١٦ يونيو ١٩٧٩) وهو تاريخ إحياء ذكرى إنتفاضة سويتو فى هارلم ، (كن مستعداً يا اخى) ، (كونى مستعدة يا أختى) التى يقول فيها :

أماندلا ! أماندلا ! أماندلا !
القوة ! القوة ! القوة !

ويحذر الناس فى قصيدة أخرى قائلاً :

طوّق مئزرك
واطلق خواراً قوياً كالثور المنتصب
انفخ فتحة أنفك كى تلطخ الشمس
دع الأرض تهتز حتى جذورها المتعفنة
إلعق البارود من المدافع الصدئة
دع الترس يصطدم بالرمح
دع الرمح الصغير يغنى أغنية حلوة عن انتصارنا
دع الموت ييأس ويتهالك داخل السجن.

فى قصيدة «أغنية من أجل جنوب افريقيا Song for South Africa» يمجد «مشالى» المسجونين والممنوعين من العمل فى جنوب أفريقيا بتعبيرات شعرية تغلب عليها الوطنية متأثراً بالشعراء الأفارقة الذين قابلهم فى الولايات المتحدة من أمثال «مازيسى كونين» لكنه فيما تلا هذه القصيدة نجده قد تخلى عن المباشرة وراح يتمثل الطفل والحب والله ويتحدث عن العمق والوفرة وغموض الروح كما فى قصيدة (ثراء الروح) وقصيدة (العودة إلى الدغل) والتى يقول فيها :

قلت لى ألا أذبح
الثور الأسود لأجل أسلافى
وألا أرتدي جلده
وبدلاً من أن تعلمني كيف أتغير
وأعرف كيفية تناول الديك الرومي
في الكريسماس
كما يفعل المتحضرون
قلت لي إن أولئك الناس
برابرة
وإن الذين يلطخون وجوههم بالنقود
سفاحون
إنتبهت لنصيحتك الأبوية
فغيرت جلدي
وارتديت البدلة
ومن أجل تجميل وجه زوجتي
قدمت لها مراهم هيلينا
وعندما ذهبنا إلى حيث يذهب الآخرون
كانوا يطردوننا.

٣- «مانجين والى سيروت Mangane Wally Serote»:

ولد عام ١٩٤٤ وعند بلوغه الخامسة والعشرين تم اعتقاله بتهمة الإرهاب لكنهم أطلقوا سراحه بعد تسعة أشهر لعدم ثبوت أدلة، وكان وقتها يعمل ناسخاً بإحدى شركات الإعلان.

فى مؤتمر عن الكتابة فى جنوب أفريقيا بجامعة تكساس عام ١٩٧٥ قال سيروت»:

(لقد تأثرت بمبدعي الخمسينيات كما ان السجن والمصادرة والنفى والقوانين الوحشية كانت من الأشياء التى لعبت دوراً كبيراً فى حياتى وانعكست بالتالى على أشعارى).

قارن النقاد بينه وبين «مشالى» فاعتبروه جميعاً الشاعر الأكثر اكتمالاً ونضوجاً .

كتب «سيروت» ديوانه «صرخة الماشية فى

المذبح» الصادر عام ١٩٧٣ على إثر حكاية رواها له صديق نحات عن رؤيته للناس وهم يذبحون بقرة بجوار الحظيرة بينما كانت بقية الماشية تنظر بارتياب وتصرخ بشدة من الغضب وتطعن بعضها بعضاً بقرونها وتحفر الأرض بحوافرها فرأى «سيروت» أن الماشية تشاهد موتها على يد الإنسان ومن خلال هذا المشهد عبر عن صرخة شعبه ومدى فزعه وغضبه وبعد عودته لبلاده بدا وكأنه يتعرف من جديد على المكان الذى ولد فيه وخامره شعور خاص وقوى تجاه وطنه فكتب قصيدة (أليكساندرا) :

أنت تخفف من هدوئى الداخلى
أنت هادىء فى دقات قلبى
دقات قلبى الصاخبة ٠

يسود الطابع التأملى على بعض قصائده بعد العودة ، بينما تسير بعض القصائد الأخرى بإيقاع سريع يصف من خلاله الأنوار المعتمة والظلال والرمال والطين والأسوار الشائكة والرعب والدموع والدم والموت ٠٠ لكنه فى قصيدة (الجحيم ٠٠ الجنة) يصف «سيروت» تجربته فى الغربة والأحاسيس التى كانت تنتابه فيقول فى الأبيات الأولى من القصيدة :

لست أدرى أين كنت
لكننى يا أخى
كنت أعرف أننى قادم
لست أدرى أين كنت
لكننى يا أخى
كنت أسمع النداء

ويعبر فى قصيدة أخرى عن نفس التجربة والأحاسيس فيقول :

نحن مقاطعون فى دورة التيار
بطيئاً ٠٠ تخطو بطيئاً دورة التيار
النبض نبض محتضر
فى دورة التيار
ونحن مقاطعون هناك
حيث تتحطم الأمواج قبل أن تكتمل ٠

وفى قصيدة (سانتظر) يعبر «سيروت» بشكل غنائى بسيط عن أفكار عميقة :

تذوقت مرارة الجوع
وألهبت الدموع حواجبى كاللهب
أريد أن أعرف
ولكن ٠٠ أوه !!
المتعة فى كل مكان كالممرات
عشت المتعة كمشاهد سارة
كانت تجرى تحت جلدى كالأنهار الفضية المتلألئة
والآن
أعرف
انها غارقة وجافة
المتعة غارقة وجافة
لكننى سانتظر ٠

تتسع رؤية «سيروت» للعالم وتتسم بالنضج كما يبدو فى ديوانه الثانى الصادر فى جوهانسبرج عام ١٩٧٤ بعنوان : (سيتلو Tsetlo) والذى يسود فيه ذلك الحزن المعتاد لكنه هذه المرة حزن أكثر رسوخاً دون الحديث عن العودة إلى أحضان أليكساندرا والرقود وسط أحجار الدبش أو التعبير عن الدموع والوحشة كما فى قصيدة (آمين أليكساندرا) أو فى قصائد أخرى مثل (دوّى الرعد) وقصيدة (ذلك الجليد فى قلوبنا) :

إذا توقفت عن البكاء
قد ترى
فذلك بداية المعرفة ٠

لا تخلو اشعار «سيروت» من عاطفة جياشة ممتزجة بتفكير فلسفى عميق فى محاولة منه لاكتشاف العالم من حواليه وفيما عدا القليل من القصائد المبكرة فإن موقفه العقلى زاخر بالأسئلة التى لا تتطلب إجابات سهلة وسريعة ٠

هذا العالم الذى كتبه الله باصابعه الكبيرة
هل كانت أصابع مترددة ؟؟؟!!
ويتعجب فى قصيدة أخرى :
لقد كتبوا قصة لا نفهمها !!

غادر «سيروت» جنوب أفريقيا قاصداً الولايات المتحدة للدراسة وكان أحد المشاركين فى مؤتمر الأدب

الأفريقى بتكساس وهناك تجول تحت رعاية مركز الدراسات الأفريقية بجامعة بوستون وتم ترشيحه للزمالة بجامعة كاليفورنيا حيث حصل على درجته العلمية فى الفنون الجميلة وانتشرت أعماله فى جنوب أفريقيا بعد حصوله على جائزة إنجريد جونكر الشعرية ٠

ظل «سيروت» يبحث عن الحقيقة والمعنى أثناء وجوده بأمريكا وكان يأمل فى طريق جديد وكلمات جديدة :

يجب أن تتمتع بالجديد
كالطفل
ألسنتنا المقطوعة
وشفاهنا الطويلة الملوثة
تستطيع أن تتلمس كلمات جديدة
فالكلمات القديمة
حطمت هذه الأرض إلى قطع صغيرة ٠

يذكرنا «سيروت» بالتناقض بين ظلام الحياة وإشراقة الميلاد فى ديوانه (لا تبك أيها الطفل) :

دخلت هذه الأرض
مكبلاً بالدم والجسد والحب الشديد ٠

ثم يبدأ فى سرد حياته وطفولته بإسلوب عاطفى محاولاً التخلص من المعاناة التى يشعر بها فى ظل حكومة عنصرية ويرمز لأفريقيا بالأم ويغدو النهر رمزاً لحياة السود والبحر رمزاً لأفريقيا الحرة :

دعنى أسيل فى أفريقيا
دع هذا المساء
هذا البحر
يسيل داخلى ٠

وفى ديوانه (انظرى ماما ٠٠ الزهور) يصف «سيروت» طفلاً يرى أجزاء من جسد إنسان وعظامه تطفو فوق سطح النهر فيقول الطفل لأمه بتعبير يوحى بالتحام الألم بالأمل :

انظرى ماما ٠٠ الزهور
انظرى الزهور
إنها تزدهر

٤- «جيمس ماثيوز James Mathews»:

إن وعي المبدع الأسود في جنوب أفريقيا بتراثه ووجدانه جعل من الصراع والاحتجاج ضد الحكومة العنصرية هو السمة السائدة في أدب جنوب أفريقيا في السبعينات والثمانينات ولا يكاد يخلو عمل أدبي من الإشادة بثقافة وتاريخ السود حتى أن شاعرنا الأخير في هذه الإلمامة السريعة وهو من ذوي الدم المختلط يعد من أول وأهم الكتاب الذين عبروا بشجاعة عن أدب أفريقيا المعاصر .

«إنني أسود ».. هكذا يعلن «جيمس ماثيوز» في قصيدة من ديوان «صيحة الأصوات السوداء» ثم يضيف :

إن لوني الأسود حتى الحافة
كقدح النبيذ الجميل
فتتمايل أحاسيسي بالفخر

يعد «ماثيو» عميداً للأدباء السود الجدد وقد تناول في أعماله القصصية والشعرية أهمية أن يكون المرء شجاعاً لا يتوانى عن مقاومة القمع وأساليب الحظر والسجن .

كانت أشعاره ممنوعة في جنوب أفريقيا فظل ينتظر اللحظة المناسبة لنشرها حتى صدرت أول مجموعاته الشعرية «صيحة الغضب» في امريكا وهولندا وفرنسا وألمانيا عام ١٩٧٣ لكن ديوانه «صيحة الأصوات السوداء» تعرض للرقابة ونذكر هنا بداية إحدى قصائده:

(الحياة في أرضنا تعد فعلاً سياسياً)

تم اعتقال «جيمس ماثيوز» عام ١٩٧٦ فأكسبته تجربة السجن مزيداً من الشجاعة وبعد أربعة أشهر أطلقوا سراحه لنفس السبب وهو عدم وجود أدلة وكان قد كتب في هذه الفترة مجموعة من القصائد جمعها في ديوان بعنوان «أعطني كرات اللحم يا جون» ولقد نجح في هذا الديوان في ان ينقل للقارئ الإحساس البشع بالتجرد من الحرية ومدى تشوه العالم .

عقيمة هي الآمال
والأحلام كوابيس
وجه هادئ
تحت قناع مضطرب

إنهم يعتدون علي أذني
بالصراخ الهادئ
للجيش المهزوم
والأرواح اليائسة التي تفسر آلامهم
للإله الذي لا يبالي
تقطر الأشجار دماً
تلهو الطيور
تتلطخ الثياب بالدم المتفجر
وتبكي الزهور أوراقها المنسحقة
كما تكشف الأرض عن الجراح الدامية
والإنسان مسروق بالإيمان
ينظر إلى السماء
السماء المتوجة بالنجوم الأبنوسية
وصياح الديك الميت
ينفعل بالنداءات السخرية
إن نهاية العالم الآن.

ويصبح الوقت لدى الشاعر بلا معنى ويواجه انسحاقاً شديداً مع الإحساس بفقدان الهوية :

الإنسحاق في الممرات المعتمة
حيث الآثار المسكونة بالأرواح
تتألق كالخطوط الفضية
فلم أعد قادرا على العيش هنا

جعلته فترات الاعتقال الطويلة مهموماً بتكثيف شعوره بالإنسحاق داخل السجن وكأنه ورقة شجر في الخريف ففقد رغبته في توخي البلاغة حتى سيطرت عليه اللهجة الدارجة في بعض القصائد أو الأسلوب النثري في بعضها الآخر :

ينتشر الأصفر كالأوراق الخريفية
تتحول روحي إلى روح هشة
أيام بلا معنى
تذوب في الليل
أشعر بالبطء
بانسحاق الذات
وتطفو ذرات كينونتي
على مهل
وتصل إلى قاع مقبرتي الأسمنتية
فيلتف الذبول داخل الرمال

وفي قصيدة أخري يصف «جيمس ماثيوز» ما يراه من نافذة الزنزانة :

السماء توبخني
وتخطف عيني
الطيور تحتفل بالأعشاب
وتغرد موسيقى زائفة
فالنوتة الموسيقية زائفة
... كعذابي .

لكن الشاعر الأسود الحقيقي لا يهزمه اليأس ويظل دائماً يحلم بتوصيل أفكاره إلى الناس ويعبر «ماثيوز» عن حلمه وطموحه في الأبيات التالية:

ابتسامتي
لا تقدر على الازدهار
يكفي ان تنتشر

قال «وول سوينكا Wole Soyinka» : (لو أنه لا يوجد سوى شكل أدبى واحد وطريقة تواصل لغوية واحدة لأصابنا الفناء بفعل الضجر والملل) ٠

ولعل هذه المقولة تفسر تلك الضرورة وذلك التفرد الإبداعى الذى تتميز به القارة الأفريقية السوداء عموماً وجنوب أفريقيا على وجه التحديد ٠■


غسان كنفاني

الفلسطيني

في أعمال غسان كنفاني الأدبية

شتيفان فيلد *

تعريب: محمد فؤاد نعناع **

القصص القصيرة والروايات الصغيرة التي خلَّفها غسان كنفاني (ولد في ١٩٣٦/٤/٩ في مدينة عكا واغتيل في ١٩٧٢/٧/٨ في بيروت) أحدثت دوياً كبيراً وأثراً عظيماً في أدب المنفى الفلسطيني إلى درجة قلّما حظي كاتب آخر يمثلها. ولا يعود هذا الأثر إلى النوعية الأدبية فقط، وإنما إلى أن غسان كنفاني كان في حياته سياسياً نشطاً أيضاً. لقد كان صحفياً مشهوراً ونافذ الكلمة، كما كان رئيس تحرير الجريدة الأسبوعية البيروتية (الهدف) عام ١٩٦٩، وأصبح فيما بعد المتحدث باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وهكذا كان العمل الأدبي مرتبطاً بالعمل السياسي عند غسان كنفاني[١].

إن الأفكار التالية حول أحد الموضوعات المركزية في أعمال كنفاني لا تستطيع، ولا تريد أيضاً، أن تكون أدبية جمالية خالصة. والأرجح أنه ينبغي أن يُكشَف كيف تنعكس الوقائع السياسية المحددة والتطورات على عمل أدبي لأحد الفلسطينيين؛ وبالعكس، كيف يشكّل الاتجاه السياسي للمؤلف عمله دائماً. ويبدأ تاريخ كنفاني الشخصي مع قدره بوصفه لآجئاً في أحد المخيمات إلا أن هذا اللاجىء الفلسطيني يصبح أحد القوميين الفلسطينيين البارزين، إن لم يكن مع ميل ماركسي–أصولي.

وتعود كتابة القصص الأولى لغسان كنفاني، بما فيها القصص الصغيرة إلى الحقبة التي عاشها في دمشق والكويت. فعندما كاد يقترب من العشرين من عمره كتب معاناته وما سمعه في قصص قصيرة، وانطباعات تتعلق بفقدان فلسطين والطرد منها. وتبدو لي السمات النموذجية للمرحلة الأولى من كتابته مجتمعة في قصة قصيرة بعنوان (ورقة من الرملة) كُتبتْ في دمشق عام ١٩٥٦، ونُشرتْ[٢] في مجموعة (أرض البرتقال الحزين، بيروت ١٩٦٣)، فالراوي، وهو شاب في التاسعة عشرة من عمره، يخبر كيف أن طفلة صغيرة أمام عيني أمها وهذه الأم أمام عيني

* أكاديمي من جامعة بون / ألمانيا الاتحادية.

** أكاديمي من كلية التربية الأساسية / الكويت.

زوجها أُعدمتا رمياً بالرصاص، وذلك عند احتلال الجيش اليهودي لقريته، وما لحق ذلك من طرد وتشريد للسكان العرب. لقد كان الناس يراقبون ما يجري صامتين، وبصمت قام الأب والزوج بدفن زوجته وطفلته. وتُسجِّل نهاية القصة عملاً من المقاومة، ولكن هذه المقاومة انتحار في الوقت نفسه، فقد نسف الأب نفسه في الطريق إلى الاستجواب.

هذه القصة القصيرة ليست أكثر من تمرين مبكر لموهبة فذة. وهذا يعني أن تطبيق المعايير الأدبية عليها ليس في محله. ومع ذلك فهي تُصَوِّر تصويراً مخلصاً جوانب أخرى لجيل الفلسطينيين اللاجئين الذين نشأوا في الخمسينات. وما يميز هذه المرحلة الأولى في الوقت نفسه وصف المحيط الخارجي للمخيم بوصفه جحيماً لا مخرج منه، حيث ينهش سكان المخيم جسد بعضهم. إن قصة (القميص المسروق) [٣] القصيرة التي ظهرت في الكويت عام ١٩٥٨، (كُتبت قبل ذلك) والتي من المؤكد أنها تُعدُّ أهم قصص غسان كنفاني القصيرة، تُقدّم مثالاً على ذلك. فهي تدور حول مشاجرة بين رجلين فلسطينيين من سكان المخيم تنتهي نهاية مأساوية مميتة، وتتعلق المشاجرة بينهما حول السطو على مخزن المواد الغذائية لمنظمة الإغاثة العالمية. إن برودة أيام الشتاء القارسة في الخيم المبلولة الممزقة، والأطفال الذين يقشعر بدنهم، والبطالة المستعصية، كل ذلك يكسب القصة القصيرة صحة ومصداقية ويعطيها قوة الإقناع. أما الجو العام فيسوده اليأس والمرارة، فالفلسطيني يُصوَّر على أنه المقتول والمعذَّب بلا طائل، وبالمثل يصبح المطرود قاتلاً لأخيه دون طائل أيضاً.

أما صورة الإسرائيلي فهي صورة الطاغية المتوحش. لقد صُوِّر الجنود الإسرائيليون على أنهم جنود همجيون ساديون. ففي القصة المذكورة (ورقة من الرملة) تسخر امرأة إسرائيلية مسلّحة من حلاق القرية، برسم إشارة على لحيته، وهي إشارة تنطوي على انتهاك عميق وجرح مهين لكرامته، نظراً إلى النموذج المثالي للرجولة العربية المألوفة. وهذه المرأة نفسها تسأله عماّ إن كانت البنت الصغيرة التي تقف بجانبه ابنته، وعندما ردّ الرجل بالإيجاب أطلقت المرأة الرصاص عليها فأردتها قتيلة.وبعد ذلك بقليل أطلق جندي يهودي الرصاص على أم الطفلة لأنها جلست على الأرض بسبب ما لحق بها من صدمة بمقتل ابنتها. وهكذا تتم المواجهة بين الفلسطيني المتألم الذي لم يكن قادراً على الدفاع عن النفس، وبين العدو الإسرائيلي- اليهودي المتفوق بقوته والمتغطرس، ولكن بصورته غير الإنسانية.

ويُنظر إلى رواية (رجال في الشمس، بيروت ١٩٣٦) [٤] على أنها أبرز أعمال غسان كنفاني وأشهرها، وربما تكون أفضلها. ثلاثة فلسطينيين من أعمار مختلفة يمثلون الأجيال الثلاثة يحاولون الهرب من حياة المخيم الحقيرة. لقد تجمعوا في البصرة، وحاولوا بما تبقي معهم من مال أن يجتازوا الحدود الكويتية– العراقية بشكل غير قانوني، ليبدأوا حياة جديدة في الكويت، أرض الأحلام، فقاموا برشوة فلسطيني رابع كان يعمل سائقاً لسيارة صهريج، على أن يهربهم فيها عبر الحدود. ويختنق الثلاثة في لهيب الحر داخل الصهريج.

إن هذه القصة ترمز إلى وجوه عدة. فمن جملة ما تعنيه بلا شك فشل الفلسطيني الهارب أمام قدره، الهروب الفردي من المخيم، والبحث عن الحظ في بلد آخر، والإقلاع عن القضية الفلسطينية، وكل ذلك يؤدي كما يقول كنفاني إلى كارثة بالضرورة. ويبقي أبو الخيزران سائق الصهريج، وهو الشخصية الرابعة، على قيد الحياة، إلا أننا نعلم أنه فقد رجولته بفقدان قوته الجنسية نتيجة إصابته في حرب عام ١٩٤٨ العربية–الإسرائيلية، وهذا يعني أنه تخلّص من هويته إلى النخاع. وفوق كل هذا فهو الذي قاد زملاءه، وإن كان ذلك ضد إرادته، إلى الموت. لقد رأى بعض النقاد العرب [٥] في أبي خيزران رمزاً للقيادة العربية الفاسدة التي قادت الجيوش العربية عام ١٩٤٨ إلى الهزيمة.

وربما يكون هذا مغالاة في التفسير والتأويل. والمهم أن الفلسطيني أصبح رجلاً يفعل، ولم يعد يحتمل وحيداً بصمت. إن الفلسطيني يحاول الفرار من المخيم من حياته كلاجئ، بيد أن هذا الفرار يقوده إلى الموت أو الخصي وفقدان الرجولة. ومما يُشار إليه من صفات الفلسطيني التغير الحاصل في الحوار السينمائي الذي وُضع حسب الرواية. فقد أُعدت هذه الرواية عام ١٩٧٢ من قبل توفيق صالح للسينما بعنوان (المخدوعون). إن نهاية القصة في الكتاب الأصلي تتلخص في أن السائق أبا خيزران يرمي جثث الفلسطينيين الثلاثة في كومة مخلفات. ثم تُذكر الجملة النهائية للكتاب: «وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى: لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟»[٦]. وهذا المشهد لا يظهر في الفيلم بموافقة صريحة من غسان كنفاني. ففي هذا المشهد دقّ المحاصرون والمخنوقون دقاً قوياً وبصوت مسموع طلباً للمساعدة. أما الفيلم فيقدم مشاهد طيفية، حيث تقف سيارة صهريج أمام مركز حدودي وسط الصحراء المتوهجة، وفجأة يبدأ دوي يصك الآذان، ولكنه يضعف شيئاً فشيئاً، فلا أحد يسمع. إن المرء لم يعد يستطيع في عام ١٩٧٢-كما بدا لغسان كنفاني-أن يصور الفلسطيني على أنه المعذّب بصمت. إنه يدق لمعاصريه بصوت مسموع على جدران سجنه، وإن كان هذا دون طائل.

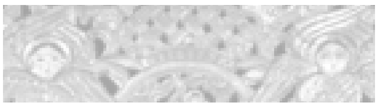
حقاً لا يظهر أي إسرائيلي في رواية (رجال في الشمس)، ولكن في رواية كنفاني التالية التي أُلفت على أنها متابعة لها وهي بعنوان (ما تبقى لكم، بيروت ١٩٦٦) فإن الإسرائيلي يظهر ظهوراً واضحاً. ويجب في هذا المكان أن يُصرف النظر عن مناقشة شكل هذه الرواية التي تنحرف انحرافاً قوياً عن الأسلوبي الواقعي المعتدل البسيط لسابقتها.

ويُستحسن الاكتفاء بالقول: إن هذه الرواية التي تصف هروب أحد الفلسطينيين، وهو حميد من مخيم في غزة إلى الصحراء، قد استندت استناداً وثيقاً إلى الكاتب ويليام فاولكنر من الناحية الشكلية٧. ويؤيد هذا الارتباط الدائم لمستويات عدة من الوعي بالأشكال الأساسية من استعادة الماضي والمذكرات وبضع قطع من الحوار الداخلي. ويُشار إلى مشهد ذي دلالة في سياق دراستنا حيث يلتقي فيه حميد بجندي إسرائيلي أعزل، ويكون الفلسطيني هذه المرة هو القاسي، فهو يوقع زجاجة الماء من يد الأعزل قائلاً بسخرية: عطشان[٨]. ويحاول حميد قبل أن يقتل الإسرائيلي أن يتحدث معه، ولكن لا أحد منهما يفهم الآخر. لقد كان من غير المعقول أن يحدث أي نوع من الحوار، أو أي مستوى من التفاهم. إنه الموت الذي يشكل العلاقة بين الفلسطيني والإسرائيلي.

أما المرحلة الثالثة والأخيرة من التطور في أدب غسان كنفاني فتظهرها مجموعة من القصص القصيرة سُميت حسب بطلتها وشخصيتها الأساسية بـ (أم سعد، بيروت ١٩٦٩). أم سعد امرأة فلسطينية بسيطة تعمل خادمة في بيروت لكسب المال، وتعيش في مخيم للاجئين، وكان ابنها سعد قد انضم إلى الفدائيين. لقد تعلمت أم سعد، وهي تعرف أن الكفاح في سبيل فلسطين كما يقوده الفدائيون هو الوحيد للوصول إلى الهدف، أن تتخلّص من سجن المخيم (أم سعد والحرب التي انتهت). وهي تعرف أن المخاتير القدماء رفضوا الوجود الإسرائيلي وهم الآن متعاونون معه (الرسالة التي وصلت بعد ٣٢ سنة، البنادق في المخيم)، وتعرف أن القيم الدينية القديمة لا تُقاوم (أم سعد تحصل على حجاب جديد)، وتعرف أيضاً أن الأغنياء يحاولون أن يضرب الفقراء بعضهم ببعض (الناطور وليرتان فقط)[٩]. وتُظهر القصص المتواضعة أدبياً عودة تامة من التجربة الشكلية لرواية (ما تبقى لكم). ويتوارى اليأس العميق الملاحظ في القصص السابقة من عمل غسان كنفاني بوجود الوعي السياسي بأن المطرودين في المخيم لهم حظ وحيد بوصفهم شعباً فلسطينياً مكافحاً.

وأقرب ما يكون إلى الدهشة هو كيفية تغير

شخصية الإسرائيلي أيضاً إلى جانب التغير في صورة الفلسطيني. وأول ما يُلاحظ هذا في (عائد إلى حيفا، بيروت ١٩٦٩)، حيث تحكي القصة حكاية زوجين عربيين هما سعيد وصفية اللذان يقومان بعد حرب حزيران عام ١٩٧٦ واحتلال الضفة الغربية بزيارة مدينتهما حيفا التي هربا منها قبل عشرين سنة تقريباً. ويتحدد الهدف السياسي لهذه المرحلة في أمل الزوجين في العثور على ابنهما الكبير خلدون الذي توجّب عليهما أن يخلّفاه وراءهما، وهو رضيع بسبب الاضطرابات التي رافقت هروبهما من حيفا. وعندما وصلا إلى بيتهما القديم في حيفا وجدا فيه امرأة يهودية بولندية قُتل والداهما في معتقل للنازيين الألمان. لقد أخذت هذه المرأة الرضيع خلدون وتبنّته، وأطلقت عليه اسم دوف، وهو يخدم الآن في القوات الاحتياطية الإسرائيلية. وعندما جاء خلدون إلى البيت يجري حديث بين الأب العربي وابنه الإسرائيلي يستغرق الكتاب كله[١٠]. وهنا لا يمكن سرد المشهد بطوله أو تأويله. لقد طلب الأب من خلدون أن يعود معه إلى أسرته الحقيقية، ولكن الابن يمتنع، لأنه يشعر الآن أنه إسرائيلي. وواضح أن نمطاً جديداً من صورة الإسرائيلي يحتل مكانه في أدب كنفاني. وفي الوقت الذي يجد الفلسطيني فيه هويته يظهر إسرائيليون لأول مرة بصور ليست كاريكاتورية أو تنكرية صماء. صحيح أن قصة (عائد إلى حيفا) لم تفصّل الشخصيات بشكل متناسب، إلا أن رمز الحكاية قوي للغاية. ذلك لأنه لأول مرة يظهر الإسرائيليون على أنهم عانوا من الاضطهاد في حقبة من الزمن، وعلى أنهم ليسوا جنوداً، كما يحدث حوار عربي-إسرائيلي لأول مرة أيضاً، نعم وإن كانت آراء الطرفين متناقضة وبشكل لا يعرف المهادنة. إن الحرب هي الحل الوحيد، كما قال سعيد، وترد الجملة الأخيرة للكتاب عندما يرجع الزوجان الخائبان إلى رام الله، يقول سعيد لصفية: «أرجو أن يكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا إلى الفدائيين»[١١]. ومع ذلك فإن شخصية الإسرائيلي تكون هذه القصة قد حملت وجهاً إنسانياً. ولا شك في أن المرحلتين الأولى والثانية اللتين خططتا هنا في أدب غسان كنفاني تقعان قبل حرب حزيران من عام ١٩٦٧، أما المرحلة الثالثة فتقع بعدها. ومن المعروف أن هذه الحرب وما تبعها من هزيمة منكرة للجيوش العربية كانت سبباً مباشراً في قوة الحركة الفلسطينية. ومن الطبيعي أن المرء يجب أن يحذر من المطابقة بين الشخصية الأدبية الفلسطينية، كما يصورها غسان كنفاني، وبين الفلسطيني التاريخي مطابقة بسيطة. ويجوز القول إن شخصية الفلسطيني الأساسية المكررة في أدب كنفاني كانت تتغير، وإن هذا التغير كان يجري بموازاة التطور السياسي الواقعي.■



الهوامش

١- جُمعت أعمال غسان كنفاني الأدبية كلها في: غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول (الروايات، مع مقدمة لإحسان عباس)، والمجلد الثاني (القصص القصيرة، مع مقدمة ليوسف إدريس)، بيروت، دار الطليعة ١٩٧٢-١٩٧٣. وله الدراسات التالية:

- الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال وأدب المقاومة في فلسطين المحتلة ١٩٤٨-١٩٦٦، دار الآداب بيروت ١٩٦٨.

- في الأدب الصهيوني، بيروت ١٩٧٠، (دراسات فلسطينية ٢٢).

أما مقالات الجرائد والمجلات الكثيرة التي ظهرت في أوقات مختلفة فلم تُجمع بعد، ولم يُنظر فيها. انظر ملاحظة لجنة تخليد غسان كنفاني المسؤولة عن نشر أعماله الكاملة، في: الآثار الكاملة ٧٧٩/٢. وتقدّم أرملة غسان كنفاني انطباعاً طيباً عنه في كتيب بعنوان: غسان كنفاني، بيروت ١٩٧٣. وانظر حول كنفاني:

٢- ثلاث أوراق من فلسطين، الآثار الكاملة ٣١٩/٢-٣٢٧.

٣- المصد السابق، ص٧٨١-٧٩٠.حاز كنفاني هذه القصة على الجائزة الأولى في مسابقة كويتية للقصة القصيرة، وهذا أسس شهرته وسمعته بوصفه قاصاً. انظر ملاحظة لجنة تخليد غسان كنفاني التي نشرت الآثار الكاملة، ص٧٧٩-٧٨٠.

٤- نقل هارالد فونك الرواية إلى الألمانية، في روبيرت سيمون: استكشافات (١٧ قاصاً عربياً)، بيرلين ١٩٧١، ص١٩١-٢٤٤. وأُعيد طبع هذه الترجمة في بيروت عام ١٩٧٣. وهناك ترجمة هنغارية لم أستطع الكشف عنها.

٥- فضل النقيب: «عالم غسان كنفاني»، شؤون فلسطينية ١٣ (١٩٧٣)، ص١٩٢-٢٠٤. وانظر خاصة ص١٩٨. وحول ذلك انظر: إحسان عباس، «المبني الرمزي في قصص غسان كنفاني»، دراسات عربية ٢/٩ (ديسمبر ١٩٧٢)، ص ٤٧-٥٤ = مقدمة المجلد الأول للآثار الكاملة (ص١١-٢٧).

٦- الآثار الكاملة ١٥٢/١.

٧- انظر مثالاً على النقد العربي الذي أبرز شكلية هذه الرواية: بدر الدين عر ود كي، ما تبقى لكم ولعبة الشكل، دراسات عربية (ديسمبر ١٩٦٦) ص١٠٠-١٠٤.

٨- الآثار الكاملة ٢٢٦/١.

٩- في المصدر السابق ٢٣٥/١-٢٣٦. في هذه القصص وفي المقدمة لذلك تم اقتباس جملته: «نحن نعلم الجماهير في الوقت الذي نتعلم منهم». وهناك أفكار متأثرة بتعاليم ماوتسي تونغ بشكل ملاحظ. ويذكر أن كنفاني زار الصين بين عامي ١٩٦٥-١٩٦٦.

١٠- الآثار الكاملة ١ /٣٩٧-٤١٤.

١١- الآثار الكاملة ٤١٤/١.

الأنانية وحب الذات
والمصلحة الذاتية

إريك فروم

ترجمة: محمود منقذ الهاشمي *

أحب جارك حبك لنفسك

«الكتاب المقدس»

يشيع في ثقافتنا محرَّم يتعلق بالأنانية. وجرى تعليمنا أننا إذا كنا أنانيين فنحن آثمون وإن أحببنا الآخرين فنحن فاضلون. ولا ينكر أن هذا المذهب هو على تناقض فاحش مع المجتمع الحديث في ممارسته، التي تتمسّك بالعقيدة التي فحواها أن الدافع الأقوى والأكثر مشروعية في الإنسان هو الأنانية وبالتالي فإن الفرد يجعل هذا الدافع الجبري أفضل إسهام له في الخير العام. إلا أن المذهب الذي يعلن أن الأنانية هي الشر الكبير وأن محبة الآخرين هي الفضيلة العظمى لا يزال قوياً. والخيار هو إما أن يحب المرء الآخرين، وهذه فضيلة، وإما أن يحب نفسه، وهذه خطيئة.

ووجد هذا المبدأ تعبيره الكلاسيكي في لاهوت كالفان Calvin، الذي يَعدّ الإنسان وفقاً له شريراً وعاجزاً من حيث الأساس. فلا يستطيع الإنسان أن يحقق أي خير على الإطلاق على أساس قوته أو مزيته. يقول كالفان، «نحن لسنا لأنفسنا، ولذلك لن يسود عقلنا ولا مشيئتنا في مناقشاتنا وأعمالنا. فنحن لسنا لأنفسنا؛ ولذلك يجب ألا نقترح أن يكون غايةً لنا البحثُ عما عساه أن يكون وسيلة لتحقيق مقتضيات الجسد. نحن لسنا لأنفسنا؛ ولذلك فلننس، ما أمكن النسيان، أنفسنا وكل الأشياء التي لنا. على العكس، نحن لك؛ لذلك فلنعش ولنمت في سبيل الله. لأنه، كما تُهلكُ الناس أشدُّ الأوبئة اجتياحاً إن هم أطاعوا أنفسهم، فإن نعيم الخلاص لا يعرف أو لا يريد أي شيء من المرء إلا أن يهديه الله الذي يسير أمامنا» ويجب على الإنسان ألا يكون لديه الاقتناع بانعدامه المطلق وحسب بل يجب أن يفعل كل شيء لإذلال نفسه. «لأنني لا أدعو ذلك تواضعاً إذا كنت تفترض أننا قد تركنا أي شيء.... إننا لا نملك أن نفكر في أنفسنا كما نفكر من دون أن نحتقر تماماً كل شيء قد يُفرض أنه ممتاز فينا. وهذا التواضع هو الخضوع غير المتكلف من ذهن يغمره إحساس فادح بشقائه وفقره؛ لإنه هكذا هو الوصف الموحَّد له في كلمته الله».

إن هذا التأكيد لانعدام الفرد وضعفه يتضمن أنه لا يوجد فيه شيء يمكن أن يحبه ويحترمه. ولهذا المذهب جذوره في استرذال الذات وكره الذات. ويوضح كالفان هذه المسألة كثيراً. وهو يتكلم عن حب الذات بوصفه «وباء». وإذا وجد الفرد شيئاً ما «استناداً إلى ما يجده من اللذة في نفسه»، فإنه يفضح حب الذات

* ناقد ومترجم من سوريا.

الآثم في نفسه. وهذا الولع بذاته سوف يجعله يقعد في المحكمة فوق الآخرين ويحتقرهم. ولذلك فإن ولع المرء بنفسه أو محبته أي شيء في نفسه هو ذنب من أعظم الذنوب. ويُفرض أن يمنعه ذلك من محبة الآخرين وأن يكون متطابقاً مع الأنانية.

لقد كان ما رآه كالفان ولوتر من رأي في الإنسان بالغ التأثير في ظهور المجتمع الغربي الحديث. لقد طرحا الأسس لموقف لا تُعدّ فيه سعادة الإنسان غاية الحياة بل أصبح الإنسان فيه وسيلة وتابعاً لغايات تفوقه، هي غايات الله القادر على كل شيء، أو ما لا يقل عن ذلك قوة من السلطات والمعايير المعلمنة، والدولة، والعمل، والنجاح. وإن «كانْت tnaK»، الذي لعله كان أشدّ مفكري عصر التنوير تأثيراً، كان لديه مع ذلك الاستنكار نفسه لحب الذات. ووفقاً له، فإنها لفضيلة أن يريد المرء السعادة للآخرين، أما أن يريد المرء السعادة لنفسه فأمر لا أهمية له أخلاقياً، ما دام أمراً تجاهد طبيعة الإنسان في سبيله، ومادامت المجاهدة الطبيعية لا يمكن لها قيمة أخلاقية إيجابية. ويفترق «كانْت» أن على المرء ألا يتخلى عن المطالبة بالسعادة؛ وفي بعض الظروف قد يكون حتى من الواجب أن يهتم بها، لأنه قد تكون الصحة والثروة وما إلى ذلك وسيلة ضرورية لتأدية المرء واجبه، ومن جهة أخرى لأنه يمكن لفقدان السعادة- الفقر- أن يمنع المرء من تأدية واجبه. ولكن محبته المرء لنفسه، مجاهدة المرء من أجل سعادته، لا يمكن أن تكون فضيلة. ومجاهدة المرء من أجل سعادته، من حيث المبدأ الأخلاقي «الأمر المستنكر أكثر من غيره، لا لمجرد أنه باطل...... وإنما لأن الوثبات التي توفّرها للأخلاق من شأنها أن تقرّض أساسها إلى حد ما وتقضي على سموها.......»

ويميّز «كانْت» بين الأنانية وحب الذات والإحسان إلى الذات aitualihP والعُجب (سرور المرء بنفسه). ولكن حتى «حب الذات المعقول» يجب أن يقيّده المبدأ الأخلاقي، وسرور المرء بنفسه يجب سحقُه، وعلى المرء أن يصل إلى الشعور بالصَّغار لدى مقارنة نفسه بقداسة المبادئ الأخلاقية. ويجب على الفرد أن يشعر بالسعادة القصوى في تأدية واجبه. وتحقيق المبدأ الأخلاقي- ومن ثم سعادة الفرد- ليس ممكناً إلا في الكل العام، الأمة، الدولة. على أن «حسن حال الدولة»
tse xel amerpus acilbup icer sulaS
- ليس متطابقاً مع حسن حال المواطنين وسعادتهم.

وعلى الرغم من أن كانْت يُظهر احتراماً لسلامة الفرد أكبر مما يُظهره كالفان أو لوتر، فإنه ينكر حق الفرد في العصيان حتى في ظل أشد الحكومات طغياناً؛ ويجب أن يعاقَب العاصي بما لا يقل عن الموت إذا جدّد صاحب السلطة العليا. ويؤكدّ كانْت الميل الفطري إلى الشر في طبيعة الإنسان، الذي من الضروري لقمعه وجود القانون الأخلاقي، الأمر القطعي، لئلا يصبح الإنسان بهيمة ويؤول المجتمع إلى الفوضى الهمجية.

وفي فلسفة عصر التنوير أكّد فلاسفة آخرون حقوق الفرد في المطالبة بالسعادة بقوة أكبر مما أكّدها كانْت، ومنهم، مثلاً «إيفيسيوس» euitevleH. ووجدت هذه النزعة في الفلسفة الحديثة أشد تعبيرها جذرية عند «شتيرنر» renritS و«نيتشة». ولكن على حين أنهما قد وقفا الموقف المضاد لكالفان وكانْت فيما يتصل بقيمة الأنانية، فقد اتفقا معها على افتراض أن حب المرء للآخرين وحبه لنفسه بديلان. وهما يندّان بحب الآخرين بوصفه ضعفاً وتضحية ذاتية ويفترضان أن الفضيلة هي الأثَرة والأنانية وحب الذات- وهما يشوّشان المسألة كثيراً بعدم تفريقها بين هذه الأمور. وهكذا يقول شتيرنر: «وهنا الأثَرة والأنانية يجب أن تقررا، لا مبدأ المحبة، ولا بواعث المحبة كالرحمة، أو اللطف، أو طيب الخلق، أو حتى العدل والمساواة- لأن العدل aititsui هو كذلك ظاهرة من ظواهر المحبة؛ والمحبة لا تعرف إلا التضحية ولا تطالب إلا بالتضحية بالذات.»[١٥]

إن نوع الحب الذي يشجبه شيترنر هو الاتكال المازوخي الذي يجعل المرء به نفسه وسيلة لتحقيق مقاصد شخص ما أو شيء ما خارجه. وهو في

دراسات مترجمة

معارضته هذا المفهوم للحب، لم يتجنّب صيغة تغالي في المسألة بمساواة شديدة. وكان المبدأ الوضعي الذي اهتم به شيترنر متعارضاً مع الموقف الذي كان موقف اللاهوت المسيحي قروناً- والذي كان فرد هراً في المثالية الألمانية المنتشرة في عصره؛ ألا وهو إرضاخ الفرد حتى يخضع لقدرة أو مبدأ خارجه ويجد محوره فيه. ولم يكن شتيرنر فيلسوفاً له قامة كانْت أو هيغل، ولكن كانْت لديه الشجاعة ليتمرد جذرياً على جانب في الفلسفة المثالية أنكر الفرد المحسوس فساعد بذلك الدولة المطلقة على المحافظة على السيطرة عليه.

وبرغم الاختلافات الكثيرة بين نيتشه وشتيرنر، فإن أفكارهما في هذه الناحية هي نفسها إلى حد كبير. ونيتشه كذلك يشجب المحبة والغيرة بوصفهما تعبيرين عن الضعف ونكران الذات. ونشدان المحبة هو عند نيتشه الصفة المميزة للعبيد العاجزين عن القتال من أجل ما يريدون ولذلك يحاولون الحصول عليه من خلال المحبة.وهكذا أصبحت الغيرية والمحبة علامة انحطاط. وماهية الأرستقراطية الجيدة والصحية هي أن تكون مستعدة للتضحية بما لا يحصى من الناس من أجل مصالحها من دون أن يكون لديها ضمير يشعر بالذنب. ويجب أن يكون المجتمع الأساسي والإسقالة اللذين يمكن بهما لفئة مختارة من البشر أن ترفع أنفسها إلى أعلى ولجباتها وعموماً إلى أعلى وجود.س وتمكن إضافة الكثير من الشواهد لدعم روح الاحتقار والأنانية هذه بالمستندات. وكثيراً ما كانت تُفهم هذه الأفكار بوصفهما فلسفة نيتشه. وآيا كان، فهي لا تمثّل الصمم الحقيقي لفلسفة نيتشة.

وعمة أسباب مختلفة تفسّر لماذا عبّر نيتشه عن نفسه بالمعني الملحوظ أنفا. قبل كل شيء، وكما هي الحال مع شتيرنر، فإن فلسفته هي رد فعل- تمرد- على تبعية الفرد القائم على التجربة والمعاينة للسلطات والمبادئ التي هي خارجه. وُيظهر ميلُه إلى المغالاة هذه الخصيصة الارتدادية. ثانياً، كانت أحاسيس القلق وفقدان الطمأنينة في شخصيته قد كوّنت التشكّل الارتدادي الذي جعله يؤكد «الإنسان القوي». أخيراً، كان نيتشه متأثراً بنظرية التطور وتأكيدها مبدأ «البقاء للأصلح». ولا يبدّل هذا التفسير أن نيتشه قد اعتقد أن هناك تناقضاً بين محبة المرء للآخرين ومحبته لنفسه؛ وبرغم هذا تشتمل آراؤه على النواة التي يمكن منها التغلّب على هذا الانقسام الزائف. وإن «الحب» الذي يهاجمه له جذوره لا في قوة المرء، بل في ضعفه. : إن محبتكم لجاركم هي محبتكم السيئة لأنفسكم. تفرّون إلى جاركم من أنفسكم وتجعلون من ذلك فضيلة بسرور! ولكنني أعرف كنه، عدم أنانيتكم،.» ويعلن بصراحة، «ولكنكم لا تستطيعون أنتم أنفسكم أن تقفوا من دون أن تحبوا أنفسكم بما فيه الكفاية.» وللفرد عند نيتشه «أهمية عظيمة للغاية.» والفرد القوي هو الفرد الذي لديه «لطف» حقيقي، ونبل، وعظمة في الروح، التي لا تعطي لكي تأخذ والتي لا تريد أن تتعالى بأنها لطيفة؛- «الإسراف» بوصفه اللطف الحقيقي، وغنى الشخص بوصفه حجة مسلّماً بها.» ويعبّر عن الفكرة ذاتها في «هكذا تكلم» رادشتز: «يذهب المرء إلى جاره لأنه يبحث عن نفسه، وإلى غيره لأنه يود أن يفقد نفسه عن طيب خاطر.»

إن ماهية هذه الرؤية هي هذا: الحب ظاهرة من ظواهر الوفرة؛ مقدمته المنطقية هي الفرد القادر على العطاء. الحب توكيد وإنتاجية، «إنه يتوخى أن يخلق ما هو محبوب!» ولا تكون محبة المرء شخصاً آخر فضيلة إلا إذا نشأت عن هذه القوة الداخلية، ولكنها تكون رذيلة إذا كانت التعبير عن عجز الإنسان الأساسي أن يكون ذاته. وعلى أية حال، تظل الحقيقة هي أن نيتشه قد ترك مشكلة العلاقة بين محبة الذات ومحبة الآخرين بوصفها تعارضاً غير محلول.

إن المذهب القائل بأن الأنانية هي الشر الأكبر وأن محبة المرء لنفسه تستبعد محبتة الآخرين لا يقتصر على اللاهوت والفلسفة، بل هو فكرة من الأفكار المبتذلة المنتشرة في البيت والمدرسة والأفلام والكتب؛ وبالفعل في كل وسائل الإيجار الاجتماعي أيضاً. «لا تكن أنانياً»، جملة أثّرت في ملايين الأطفال، جيلاً بعد

جيل. ومعناها غامض إلى حد ما. وم شأن جلّ الناس أن يقولوا إن معناها هو لا تتمركز حول نفسك، لا تكن غير مـراع لشـعـور الآخـريـن، ومـن دون أي اهـتـمـام بالآخرين. وهي حقاً تعني أكثر من ذلك. فعدم الأنانية يدل ضمناً على عدم قيام المرء بما يريد، وأن يتخلى عما يريده من أجل الذين في السلطة. إن جملة «لا تكن أنانياً» لها، بعد التمحيص النهائي، المعنى الغامض الذي لها في الكالفانية. وهي فضلاً عما لها من تضمين واضح تعني، «لا تحبب نفسك»، «لا تكن نفسك»، بل أخضع نفسك لشيء أهم من نفسك، لقوة خارجية أو ما هو مستلهم منها، «الواجب». إن جملة «لا تكن أنانياً» تصبح وسيلة من أقوى الوسائل الأيديولوجية لقمع العضوية والنشوء الحر للشخصية. وتحت ضغط هذا الشعار يُطلب إلى الشخص كل تضحية ويُطلب إليه الخضوع التام: إن الذين هم «غير أنانيين» هم وحدهم الذين لا يخدم واحدهم الفرد بل شخصاً ما أو شيئاً ما خارجه.

وعلينا أن نكرر أن هذه الصورة هي بمعنى من المعاني أحادية الجانب. لأنه إلى جانب هذا المذهب القائل بأن على الفرد ألا يكون أنانياً، تجرى الدعاية لنقيضه أيضاً في المجتمع الحديث: تذكّر مصلحتك، اعمل وفقاً لما هو أجدى لك؛ وبعملك هذا ستعمل من أجل أكبر فائدة للآخرين. وواقعياً، فإن الفكرة القائلة بأن الأنانية هي أساس السعادة العامة هي المبدأ الذي بُني عليه المجتمع التنافسي. وإنه لما يدعو إلى الحيرة أنه قد أمكن تعليم هذين المبدأين المتناقضين كما يبدو جنباً إلى جنب في ثقافة واحدة؛ ولكن ليس ثمة شك في هذه الحقيقة. وإحدى نتائج هذا التناقض هي التشوّش في الفرد. وإذ تمزّق بين المذهبين فقد أُحبط على نحو خطير في عملية توحيد شخصيته. وهذا التشوّش هو مصدر من أهم مصادر غُمة الإنسان الحديث وعجزه.

إن المذهب القائل بأن محبة المرء لنفسه متطابقة مع «الأنانية» وأن البديل هو محبة الآخرين قد تفشّى في اللاهوت والفلسفة والفكر الشعبي؛ وجرت عقلية المذهب نفسه باللغة العلمية في نظرية النرجسية لفرويد. ومفهوم فرويد يفترض سلفاً قدراً ثابتاً من اللبيدو.

فعند الطفل الصغير، يجعل اللبيدو كلَّ شخصَ الطفل هدفاً له، وهذه هي مرحلة «النرجسية الأولية»، كما يدعوها فرويد. وفي أثناء نشوء الفرد، يتحول اللبيدو من شخص المرء إلى الأشياء الأخرى. فإذا أعيق الشخص في «علاقاته الشيئية»، ينسحب اللبيدو من الأشياء ويعود إلى شخصه، وهذه الحالة تسمى «النرجسية الثانوية». وعند فرويد أنه كلما وجّهتُ الحب نحو العالم الخارجي قلّ الحب المتروك لنفسي، والعكس صحيح. وهكذا يصف فرويد ظاهرة الحب بأنها إفقار حب الذات لأن اللبيدو كله متجه في هذه الحالة إلى شيء خارج المرء.

وهـذه هـي الأسـئـلـة الـتـي تـثـار: هـل الملاحـظـة السيكولوجية تدعم الفرضية القائلة بأن ثمة تناقضاً أساسياً وحالة من التناوب بين حب المرء لنفسه وحبه للآخرين؟ وهل حب المرء لنفسه والأنانية هي الظاهرة نفسها، أم هما متضادان؟ وعلاوةً، هل أنانية الإنسان الحديث هي حقاً اهتمام بنفسه بوصفه فرداً، اهتمام بكل إمكانياته العقلية والانفعالية والحسية؟ ألم يصبح «هو» ملحقاً بدوره الاقتصادي- الاجتماعي؟ متطابقة مع حب الذات أو ألم يسبّبها الافتقار الشديد إليه؟

قبـل أن نـبـدأ الـبـحـث في الجانب الـسـيـكـولـوجـي للأنانية وحب الذات، يجب إيلاء الأهمية للمغالطة المنطقية في فكرة أن حب المرء للآخرين وحبه لنفسه يستبعد بعضيهما بعضاً. إذا كان فضيلةً أن أحبّ جاري بوصفه إنساناً، فيجب أن يكون فضيلةً- لا رذيلةً- أن أحب نفسي ما دمت إنساناً أيضاً. وليس هناك مفهوم للإنسان لا يشملني. والمذهب الذي ينادي بمثل هذا الاستبعاد يثبت أنه متناقض جوهرياً. وتتضمّن الفكرة المعبَّر عنها في «الكتاب المقدس» «أحبب جارك حبك لـنـفسك» إن احترام المرء لسـلامـتـه فـرادتـه، ومحبـتـه وتـفـهـمـه لـذاتـه، لا يمكـن أن تـنـفـصـل عـن احترامـه ومحبته وتفهمه لفرد آخر. إن محبتي لذاتي ترتبط ارتباطاً لافكاك منه بمحبتي لأية ذات أخرى.

ها قد وصلنا الآن إلى المقدمات السيكولوجية التي تُبنى عليها نتائج محاجّتنا. وهذه المقدّمات هي، عوماً، كما يلي: ليس الآخرون وحدهم، بل نحن أنفسنا كذلك، «موضوع» مشاعرنا ومواقفنا؛ إن المواقف من الآخرين، ومن أنفسنا، البعيدة عن أن تكون متناقضة هي موحَّدة. وهذا يعني فيما يتصل بالمشكلة التي هي قيد البحث: أن محبتنا للآخرين ومحبتنا لأنفسنا ليستا بديلين. بل على الضد، فإن موقف المحبة من أنفسهم سيكون في كل الذين هم قادرون على محبة الآخرين. إن المحبة، من حيث المبدأ، لا تقبل التجزّؤ بمقدار ما يتعلق الأمر بالصلة بين «الموضوعات» وذات المرء. والحب الحقيقي تعبير عن الإنتاجية ويتضمن الاهتمام والاحترام والمسؤولية والمعرفة. إنه ليس «ولعاً» بمعنى أن تُولع بشخص ما، بل هو مجاهدة فعالة من أجل نماء الشخص المحبوب وسعادته، له جذوره في قدرة المرء على الحب.

والمحبة تعبير عن قدرة المرء على أن يحب، ومحبة شخص ما هي تحقيق هذه القدرة بالفعل وتركيزها فيما يتصل بشخص واحد. وليس صحيحاً، كما تُشيع الفكرة الرومانسية عن الحب، أنه لا يوجد في العالم إلا الشخص الواحد الذي يمكن أن يحبه المرء وأن الفرصة العظيمة لحياة المرء أن يجد ذلك الشخص الواحد.وليس صحيحاً أنه إذا وُجد ذلك الشخص سيؤدي حبه (أو حبها) إلى انسحاب الحب من الآخرين. والحب الذي لا يمكن أن يكابدَ إلا فيما يتصل بشخص واحد يثبت بهذا الأمر نفسه أنه ليس حباً، بل هو ارتباط تواكلي. إن التأكيد الأساسي الذي يحتويه الحب موجّه نحو الشخص المحبوب بوصفه تجسيداً للخصائص الإنسانية الأساسية. وحب شخص واحد يعني ضمناً محبة الإنسان في حد ذاته. وإن نوع «تقسيم الجهد» كما يدعوه وليم جيمس Wsemaj mailil، الذي يحب به المرء أسرته ولكن من دون شعور حيال «الغريب»، هو علامة العجز الأساسي عن الحب. وليس حب الإنسان، كما يُفترض مراراً، تجريداً يأتي بعد المحبة لشخص معيّن، ولكنه مقدمته، برغم أنه يُكتسب، أصلاً، في محبة أفراد معينين.

وينجم عن ذلك أن ذاتي يجب أن تكون، من حيث المبدأ، موضوعاً لمحبتي بوصفها شخصاً آخر. وتوكيد المرء حياته وسعادته ونموه وحريته له جذوره في قدرة المرء على الحب، أي في الاهتمام والاحترام والمسؤولية والمعرفة. وإذا كان المرء قادراً على الحب بطريقة إنتاجية، فهو يحب نفسه أيضاً؛ وإذا كان لا يستطيع أن يحب إلا الآخرين، فإنه لن يستطيع أن يحب على الإطلاق.

وإذا سلّمنا بأن حب المرء لنفسه وحبه للآخرين موحَّدان، فكيف نفسّر الأنانية، التي من الواضح أنها تستبعد أي اهتمام حقيقي بالآخرين؟ إن الشخص الأناني لا يهتم إلا بنفسه، ويريد كل شيء لنفسه، ولا يشعر بالسرور في العطاء، وإنما في الأخذ فقط. ولا يُنظَر إلى العالم الخارجي إلا من وجهة نظر ما يمكن أن يستخلص منه؛ وهو يعوزه الاهتمام بحاجات الآخرين، واحترام كرامتهم وسلامتهم. وليس في وسعة أن يرى شيئاً سوى نفسه؛ وهو يحكم في كل شخص وكل شيء من نفسه له؛ وهو عاجز أساساً عن الحب. ألا يثبت ذلك أن اهتمام المرء بالآخرين واهتمامه بنفسه بديلان لا مناص متهما؟ إن من شأن ذلك أن يكون كذلك إذا كانت الأنانية ومحبة الذات متماثلتين. ولكن هذا الافتراض هو المغالطة التي أدّت إلى الكثير جداً من النتائج المغلوطة المتعلقة بمشكلتنا. إن الأنانية ومحبة الذات، البعيدتين عن أن تكونا متطابقتين، هما ضدان بالفعل. فالشخص الأناني لا يحب نفسه كثيراً جداً بل قليلاً جداً؛ وهو في الحقيقية يكره نفسه. إن هذا الافتقار إلى محبة الإنسان ورعايته لنفسه، الذي ليس إلا تعبيراً عن افتقاره إلى الإنتاجية، يتركه خاوياً ومُحبطاً. وهو بالضرورة شقيّ ومشغول بقلق بأن يخطف من الحياة الإشباعات التي يعوق نفسه عن بلوغها. ويبدو أنه مهتم كثيراً بنفسه وهو بالفعل لا يقوم إلا بستر إخفاقه في الاهتمام بذاته الحقيقية والتعويض عنه. ويعتقد فرويد أن الشخص الأناني نرجسي، وكأنه سحب حبه من الآخرين ووجّهة

نحو شخصه. وإنه لصحيح أن الأشخاص الأنانيين عاجزون عن محبة الآخرين، ولكنهم غير قادرين على محبة ذواتهم أيضاً.

وسيكون من الأيسر أن نفهم الأنانية بمقارنتها بالاهتمام الجشع بالآخرين، كما نجده، مثلاً، عند الأم المسيطرة المفرطة في العناية. إذ بينما تعتقد شعورياً أنها مولعة بطفلها على وجه الخصوص، فهي بالفعل تكنّ عداء مكبوتاً بعمق نحو موضوع اهتمامها. فهي مفرطة في العناية لا لأنها تحب طفلها كثيراً، بل لأنها مضطرة أن تعوّض عن عدم قدرتها على محبته أبداً.

وهذه النظرية في طبيعة الأنانية تثبت صحتها التجربة التحليلية النفسية مع «عدم الأنانية» العصابي، وهو عَرَض من أعراض العُصاب يلاحظ في قلة من الناس لا يكدرّها في العادة هذا العَرَض بل يكدّرها ما يرتبط به من أعراض أخرى كالإكتئاب وألا نهاك وعدم القدرة على العمل والإخفاق في الحب وهلم جرا. ولا يتوقف الأمر الأمر عند أن عدم الأنانية لا يتم الشعور بأنه «عَرَض»؛ إذ كثيراً ما يكون السمةَ الوحيدة في طبع هؤلاء الناس التي تشفع لهم ويفخرون بها. والشخص «غير الأناني» «لا يريد أي شيء لنفسه؛ وهو لا يعيش إلا للآخرين»، وهو فخور بأنه لا يعتبر نفسه مهماً. ويحيّره أن يجد نفسه شقياً على الرغم من عدم أنانيته، وأن علاقاته بأقرب الناس إليه غير مُرضية. ويريد أن يزول عنه ما يعدّه أعراضه- ولكن لا أن تزول عدم أنانيته. ويُظهر العمل التحليلي أن عدم أنانيته ليس أمراً متفرقا عن أعراضه الأخرى وإنما هو واحد منها؛ وفي الحقيقية كثيراً ما يكون أهمّها؛ وأنه أشدّ في قدرته على الحب أو التمتّع بأي شيء؛ وأنه تخالطه العداوة للحياة وأنه خلق واجهة عدم الأنانية يختفي تمركز رقيق حول الذات ولكنه ليس قليل الشدة. ولا يمكن لهذا الشخص أن يشفى إلا إذا فُسّر عدم أنانيته على أنه عَرَض بالإضافة إلى الأعراض الأخرى حتى يمكن تصحيح افتقاره إلى الإنتاجية الذي هو في جذر عدم أنانيته واضطراباته الأخرى على السواء.

وتصبح طبيعة عدم ألأنانية واضحة بوجه خاص في تأثيرها في الآخرين وبصورة أكثر تكراراً في ثقافتنا، في التأثير الذي للأم «غير الأنانية» في أطفالها. فهي تعتقد أنها بعدم أنانيتها سوف تجعلهم يختبرون ماذا يعني أن يكونوا محبوبين ويتعلمون، بالتالي، ماذا يعني أن يحبوا. على أن تأثير عدم أنانيتها لا يتوافق البتة مع تطلّعاتها. فالأطفال لا يُبدون سعادة الأشخاص المقتنعين بأنهم محبوبون؛ فهم قلقون، متوتّرون، خائفون من استنكار ألام ويقلُقهم أن في الحياة على مستوى تطلّعاتها. وهم في العادة تؤثر في نفوسهم عداوة أمهم الخفية للحياة، التي يحسّون بها أكثر من أن يدركوها، ويصبحون في آخر الأمر هم أنفسهم مشبعين بها. وإجمالا، لا يختلف تأثير الأم «غير الأنانية» كثيراً عن تأثير الفرد الأناني، وغالباً ما يكون أسوأ فعلاً لأن عدم أنانية الأم يمنع الأطفال من نقدها. فهم ملزمَون بالا يخيبوا أملها ؛ ويجري تعليمهم، تحت قناع الفضيلة، أن ينفروا من الحياة وإذا سنحت للمرء الفرصة أن يدرس تأثير أم ذات محبة حقيقية لذاتها، استطاع أن يرى أنة لاشيء يُفضي إلى مخ الطفل خبرة في مسألة ما هو الحب والفرح والسعادة أكثر من أن تحبّه أم تحبّ ذاتها .

يمكن لنا الآن بعد أن احللّنا ألانا نية وحب الذات أن نبحث في مفهوم المصلحة الذاتية ، الذي أصبح رمزاً من الرموز المعوّل عليها في المجتمع الحديث . وهو أشد غموضاً حتى من الأنانية أو حب الذات ، ولا يمكن أن يُفهم هذا الغموض فهماً كاملاً إلا إذا أخذنا في الاعتبار النشوء التاريخي لمفهوم المصلحة الذاتية . والمشكلة هي ماذا يُعتبر أنة يشكّل المصلحة الذاتية وكيف يمكن تعريفه .

ثم مقاربتان مختلفتان أساساً لهذه المشكلة. أحداهما هي المقاربة الموضوعانية التي صاغها سبينوزا بأشد الوضوح . وعنده أن المصلحة الذاتية أو المصلحة، أي «توخي المرء لفائدته» متطابقة مع الفضيلة. يقول ، «كلما جاهد كل شخص وكان قادراً على توخي فائدته ، وذلك يعني محافظته على وجوده ، ازداد امتلاكه للفضيلة ؛ ومن جهة أخرى، فبمقدار ما

يهمل كل شخص فائدته فهو عاجز.»[٢٧] وبحسب هذا الرأي، فإن مصلحة الإنسان هي المحافظة على وجوده، وهي نفسها تحقيق إمكانياته المتأصّلة. وهذا المفهوم للمصلحة الذاتية موضوعا ني بمقدار ما لا يجري تصّور «المصلحة» على أساس الشعور الذاتي بما تكون عليه مصلحة المرء بل على أساس ما هي طبيعة الإنسان، موضوعياً. وللإنسان مصلحة حقيقية واحدة وهي النمو الكامل لإمكانياته ولنفسه بوصفه إنسان. وكلا أنه على الإنسان أن يعرف شخصاً آخر وحاجاته الحقيقية لكي يحبه، على الإنسان أن يعرف ذاته لكي يفهم ما هي مصالح هذه الذات وكيف يمكن أن تُخدم. وينجم عن هذا أن الإنسان يمكن أن يخدع نفسه لئلا يرى مصلحته الذاتية الحقيقية إذا كان جاهلاً بذاته وحاجتها الحقيقية وأن علم الإنسان هو الأساس لتحديد ما يشكّل مصلحة الإنسان الذاتية.

وفي القرون الثلاثة الماضية ضاق مفهوم المصلحة الذاتية على نحو متزايد حتى كاد ينتحل نقيض المعنى الذي له في فكر سبينوزا. لقد أصبح متطابقاً مع الأنانية، مع الاهتمام بالمكاسب المادية والسلطة والنجاح؛ وبدلاً من أن يكون مرادفاً للفضيلة،أصبح التغلّب عليه وصيه أخلاقية.

وما جعل هذا الإفساد ممكناً إنما هو التحّول من المقاربة الموضوعانية إلى المقاربة الذاتانية الخاطئة للمصلحة الذاتية. ولم تعد المصلحة الذاتية تحددها طبيعة الإنسان وحاجاته؛ ويتوافق مع ذلك أنة قد تّم الاستغناء عن فكرة أن الإنسان يمكن أن يخطئ فيها وحلّت محلها فكرة أن ما يشعر الشخص أنة يمثّل مصلحة ذاته هو بالضرورة مصلحته الذاتية الحقيقية.

إن المفهوم الحديث للمصلحة الذاتية هو خليط عجيب من مفهومين متناقضين: مفهوم كالفان ولوتر من جهة، ومن جهة أخرى مفهوم المفكرين التقدميين منذ سبينوزا. وكان كالفان ولوتر يعلّمان أن الإنسان يجب قمع مصلحته الذاتية واعتباره مجرد وسيلة لمقاصد الله. وعلى العكس، كان المفكرون التقدميون يعلّمون أن الإنسان يجب ألا يكون إلا غاية لذاته وليس وسيلة لأي قصد يتجاوزه. وما حدث هو أن الإنسان قَبِل محتويات الكالفانية عند رفضه صياغته الدينية. فجعل نفسه أداة لا لمشيئة الله بل للآلة الاقتصادية والدولة. لقد قبل دور الأداة، لا لله بل للتقدم الصناعي؛ وعمل على كَنْزَ المال ولكن من حيث الأساس لا من أجل لذة إنفاقه والتمتّع بالحياة بل من أن يوفر ويستثمر ويكون ناجحاً. وحلّ محلّ الزهد الرهباني، كما أشار ماكس فيبر rebeW xaM , زهد دنيوي - باطني لم تعد فيه السعادة والمتعة الشخصية هدف في الحياة الحقيقيين. ولكن هذا الموقف كان ينفصل باطّراد عن الموقف المعّبر عنه في مفهوم كالفان ويختلط بالمفهوم المعّبر عنه في المفهوم التقدمي للمصلحة الذاتية الذي كان يعلّم أن للإنسان الحق - والواجب - في أن يجعل متابعة المصلحة الذاتية المعيار الأسمى للحياة. والنتيجة هي أن الإنسان يعيش وفقاً لمبدأ نكران الذات ويفكر على أساس المصلحة الذاتية. وهو يعتقد أنة يعمل لصالح مصلحته في حين أن شاغله الأكبر هو بالفعل المال والنجاح؛ وهو يخدع نفسه لئلا يرى أن أهم إمكانياته غير محققة وأنة يفقد ذاته في عملية البحث عما يُفترض أنه الأفضل له .

إن التدهور الذي لحق بمعنى مفهوم المصلحة الذاتية وثيق الصلة بالتغيّر في مفهوم الذات.ففي العصور الوسطي كان الإنسان يعتقد أنة جزء جوهري من الجماعة الاجتماعية أو الدينية بالرجوع إلى ما تصوّره عن ذاته عندما كان الإنسان بوصفه فرداً تواجهه مهمته أن يعيش ذاته بوصفه كياناً مستقلاً ، أصبحت هويته مشكلة. وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر صار مفهوم الذات يفيق باطّراد؛ وصار يُعتقد أن الذات تشكّلها الملكية التي يملكها المرء. ولم تعد صيغة هذا المفهوم للذات «أنا ما أفكر» بل «أنا ما لديّ»، «ما أملك.»[٢٨]

وفي الأجيال القليلة الأخيرة، وفي ظل تنامي تأثير

السوق، تحوّل مفهوم الذات من معنى «أنا ما أملك» إلى معنى «كما تريدني.» [٢٩] فالإنسان، في عيشه في اقتصاد السوق، يشعر أنه سلعة. فهو منفصل عن نفسه، كما ينفصل بائع السلعة كما يريد أن يبيعه. ومن المؤكد أنه مهتم بنفسه، ومهتم كثيراً بنجاحه في السوق، ولكنه «هو» المدير والمستخدم والبائع - والسلعة. ويتبيّن أن مصلحته الذاتية هي «مصلحته» بوصف الشخص الذي يستخدم «نفسه» سلعة يجب أن تنال السعر الأفضل في سوق الشخصية.

إن «مغالطة المصلحة الذاتية» عند الإنسان الحديث لم توصف أفضل مما وصفها أبسن في «بير غنت Peer Gynt ». ويعتقد بير غنت أن حياته كلها مكرسّة لبلوغ مصالح ذاته. ويصف هذه الذات بأنها :

« الذات الغِنْتيّة !
جيش هي من المنى والشهوات والرغائب.
الذات الغِنتيّة!
إنها بحر من التخيلات والمطالب والمطامح؛
هي في الحقيقة كل ما ينتفخ في صدري
وتجعل ما أنا عليه يحدث فأعيش من حيث أنا هو أنا.» [٣٠]

وفي نهاية حياته يدرك أنه كان يخدع نفسه؛ وأنه بينما كان يلاحق مبدأ «المصلحة الذاتية قد أخفق في تبيّن ما هي مصالح ذاته الحقيقية، وحين فقد الذات الحقيقية راح يسعى إلى المحافظة عليها. وقد قيل له إنه لم يكن نفسَه أبداً. ولذلك يجب أن يرد إلى بوتقة التكوين ليعالج بوصفه مادة خاماً. ويكتشف أنه قد عاش وفقاً لمبدأ الأقزام في الأسطوريات الاسكندنافية: «كن كافياً لنفسك» - الذي هو نقيض المبدأ الإنساني : «كن صادقاً مع نفسك». ويستحوذ عليه الرعب من العدم الذي لا يستطيع، هو الذي لا ذات له، أن يمنع نفسه من الرضوخ له عندما تُزال دعامتا النفس الزائفة، النجاح والأملاك، أو يشكّ فيها بجدية، وهو مرغم أن يتبين أن في محاولته كسب ثراء العالم، في متابعته التي لا تلين لما بدا أنه مصلحته، قد خسر روحه- أو، كما أفضّل أن أقول، ذاته.

إن المعنى الذي جرى إفساد لمفهوم المصلحة الذاتية والذي يشيع في المجتمع الحديث قد أفسح المجال لهجمات على الديمقراطية من شتى الأيدلوجيات التوتاليتارية (الاستبدادية الشاملة). فهي تزعم أن الرأسمالية خاطئة أخلاقياً لأنه يحكمها مبدأ الأنانية، وتزيّن أفضليتها الأخلاقية بالإشارة إلى مبدئها في تبعية الفرد غير الأنانية للمقاصد «العليا» للدولة، أو «العرق» أو الوطن الاشتراكي. بهذا النقد لا يقتصر تأثيرها على القليلين لأن الكثيرين من الناس يعتقدون أنه ليست ثمة سعادة في ملاحقة المصلحة الأنانية، وهم مشبَعون بفكرة النضال، وإن كان غامضاً، من اجل التضامن الأكبر والمسؤولية المشتركة بين البشر.

ولسنا بحاجة إلى تبديد الكثير من الوقت ونحن نحاجّ ضد المزاعم التوتاليتارية أولاً، هم غير مخلصين ماداموا لا يفعلون غير إخفاء الأنانية المفرطة لـ «نخبة» تبتغي أن تتغلب على أكثرية السكان وتحافظ على السيطرة عليها. إن لأيدلوجيتهم في عدم الأنانية قصد خداع الذين يخضعون لهيمنة النخبة وتيسير استغلالها والاحتيال عليها. وعلاوةً، فإن الأيدلوجيات التورتاليتارية تشوّش المسألة بجعلها تبدو أنهم يمثلون عدم الأنانية في حين أنهم يطبقون على الدولة في كلياتها مبدأ المتابعة الغاشمة للأنانية. فعلى كل مواطن أن يكون متفانياً في الصالح العام، ولكن يُسمح للدولة أن تتابع مصلحتها من دون مراعاة لما هو في صالح الأمم الأخرى. ولكن علاوة على أن مذاهب التوتاليتارية تموهّ الأنانية القصوى، فإنها إحياء- بلغة علمانية- لفكرة دينية حول العجز والقصور البشريين الجوهريين وما ينجم عنها من الحاجة إلى الخضوع للتغلّب عليها الذي كان ماهية التقدم الوحي والسياسي الحديث. وليست الايدلوجيات التسلّطية تهدّد أنفَسَ إنجاز للثقافة الغربية، وهو احترام فرادة الفرد وكرامته وحسب؛ وإنما هي تجنح إلى أن تعترض سبيل النقد البنّاء للمجتمع الحديث، فتعيق بذلك التغيّرات

دراسات مترجمة

الضرورية. ولا يمكن إخفاء الثقافة الحديثة في مبدئها في الفردية، ولا في الفكرة القائلة بأن الفضيلة الأخلاقية هي نفسها متابعة المصلحة الذاتية، وإنما هي في إفساد معنى المصلحة الذاتية؛ وليس في أن الناس شديدو الانشغال بمصلحتهم الذاتية، بل في أنهم لا يهتمون الاهتمام الكافي بمصلحة ذاتهم الحقيقة؛ وليس في أنهم أنانيون جداً، وإنما في أنهم لا يحبون أنفسهم.

وإذا كانت المواظبة على متابعة الفكرة الوهمية عن المصلحة الذاتية عميقة الجذور في البنية الاجتماعية المعاصرة كما اشرنا آنفاً، فيبدو أن فرص التغيير في معنى المصلحة الذاتية مستبعدة ما لم يستطع المرء أن يشير إلى العوامل الخاصة التي تعمل في اتجاه التغيير.

ولعل العامل الأهم هو الاستياء الداخلي عند الإنسان الحديث من نتائج متابعته لـ «المصلحة الذاتية». إن دين النجاح يتداعى ويصبح هو نفسه مظهراً خارجياً. و«المجلات المفتوحة» الاجتماعية تضيق؛ وخيبة الآمال في عالم أفضل بعد الحرب العالمية الأولى، والكآبة في نهاية العشرينيات، والتهديد بحرب جديدة تدميرية إلى أبعد الحدود بُعيد الحرب العالمية الثانية، وما نجم عن هذا التهديد من فقدان غير محدود للطمأنينة، إن كل ذلك يهزّ الإيمان بمتابعة هذا الشكل من المصلحة الذاتية. وإضافة إلى هذه العوامل فإن عبادة النجاح نفسها قد أخفقت في أرضاء مجاهدة الإنسان التي لا يمكن استئصالها من أجل أن يكون ذاته. وكالكثير من الأُخيولات وأحلام اليقظة، فان هذه الحالة لا تحقق وظيفتها إلا بعض الوقت، مادامت جديدة، ومادامت الإشارة المرتبطة بها قوية بما لا يكفي لمنع الإنسان من أن يفكر فيها باتّزان ورجاحة عقل. ويوجد عدد متزايد من الناس يبدو لهم كل عمل يقومون به عبثاً. إنهم مسحورون بالشعارات، التي تفظ بالإيمان بالفردوس الدنيوي للنجاح والعز. ولكن الشك،. الذي هو الشرط المثمر لكل تقدم، قد بدأ يغشاهم وجعلهم مستعدين أن يسألوا ما هي مصلحتهم الذاتية الحقيقية بوصفهم بشراً.

وتكاد خيبة الأمل الداخلية هذه والقالية لإعادة تقويم المصلحة الذاتية لا تصبحان فعالتين ما لم الشروط الاقتصادية لثقافتنا بذلك. وكنت قد أشرت إلى أنه حين أن توجه كل الطاقة البشرية إلى العمل والمجاهدات من أجل النجاح كان شرطاً من الشروط التي لابد منها للإنجاز الهائل للرأسمالية، فقد تم الوصول إلى مرحلة حُلّت فيها مشكلة الإنتاج إجمالاً وأصبحت مشكلة تنظيم الحياة الاجتماعية هي الواجب الأسمى للبشرية. وخلق الإنسان كذلك مصادر الطاقة الآلية التي حررته من مهمة وضع كل طاقاته البشرية في العمل لكي ينتج الشروط المادية للعيش. واستطاع أن يبذل جزءاً كبيراً من طاقته في مهمة العيش نفسه.

ولا يمكن إلا بوجود هذين الشرطين، وهي الاستياء الذاتي من الهدف المحتذى بها ثقافياً والأساس الاجتماعي-الاقتصادي لتغيير أن يصبح عاملٌ ثالثٌ لا يُستغنى عنه هو التبعّد العقلي، ذا تأثير وفعالية. ويصدق هذا بوصفه مبدأ التغيّر الاجتماعي والسيكولوجي على العموم ومبدأ التغيّر في معنى المصلحة الذاتية على الخصوص. لقد حان الوقت الذي تجيء فيه المجاهدة غير المخَّدرة من أجل متابعة الإنسان مصلحة ذاته الحقيقية إلى الحياة من جديد. ومتى عرف الإنسان ما هي مصلحته الذاتية الحقيقية، تكون قد اتُّخذت الخطوة الأولى، والأصعب، لتحقيقها.■

الهوامش

المنشور في مجلة «الطب النفسي».

Cf. Eerich Fromm, "Selfishness and Self-Love," Psychiatry (November, 1939).

٢ Johannes Galvin, Institutes of the Religion, trans. by John Allen (Philadelphia: Presbysterian Board of Christian Educaton,1928), in partivular book III, Chap. 7, p. 619.

ومن قوله «لأنه، كما تُهلك الناسَ» فالترجمة هي ترجمتي عن الأصل اللاتيني.

(Johnnes Galvin, Institution Christianae Religionis. editionem curavit, A. Tholuk, Berolini, 1935, par. 1, p. 445.

٣ Ibid., Chap. 12, par. 6, p.681.

٤ Ibid ., Chap.7, par.4 p.622.

٥ ولكن يجب أن يلاحظ أنه حتى محبة المرء لجاره ، على حين أنها من التعاليم الأساسية في «العهد الجديد»، لم يُعطها كالفان ما يناسبها من الاعتبار. وفي تناقض صارخ مع العهد الجديد، يقول كالفان : «أما ما يقّدمه معلمو القرون الوسطى فيما يتصل بأفضلية المحبة على الإيمان والأمل فهو مجرد سروح الذهن في خيال مختلّ مشوّش .....»

Chap. 24, par. 1, P. 531

٦ بالرغم من تأكيد لوتر لحرية الفرد الروحية، فإن لاهوته، المختلف والحالة هذه في عدد من النواحي عن لاهوت كالفان، يسري فيه الاقتناع نفسه بعجز الانسان وانعدامه الأسان

٧ Compare Immanuel kant, kants Critique of Practical Reason and other Works on the theory of Etrans. by Thomas Kingsmill Abbott (New York: Longmans, Green & Co., 1909), Part I, Book I, Chap. I, Par.VIII, Remark II, p. 126.

٨ Ibid., in particular Part I, Book I, Chap. III,P.186

٩ Loc. cit., Fundemental Principles of the Metaphysics of Morals; second section, p. 61.

١٠ Loc. cit., part I, Ch. III, p.165

١١ mmanuel Kant, Immanuel kants Werke (Berlin: Cassirer), in particular Der Rechtslehre I. Abschnitt, par. 49, p. 124. Zweiter Teil

١٢ وهذا أترجمة من النص الألماني لان هذا الجزء حذوف من الترجمة الإنجليزية المنشورة في

The Metaphysics of Ethics by I.w. Semple (Edinburgh: 1871).

Ibid., p. 126.

١٣ Compare Immanuel Kant, Religion within the Limits of Reason Alone, trances. by T.P. Greene end H. H. Hudson (Chicago; Coutt, 1934), Book I.

١٤ لكي لأجل هذا الفصل بالغ الطول لم ابحث إلا في نشأة الفلسفة الحديثة، وسوف يرى دارس الفلسفة أن الفلسفة الأخلاق عند أرسطو وسبينون ترى محبة الذات فضيلة، لا رذيلة، في تناقض صارخ مع وجهه نظر كالفان .

١٥ Max Striner, The Ego and His Own, trans. by S.T. Byngton (London: A. G. Fifield, 1912), P. 339.

١٦ من صياغاته الوضعية، مثلاً: «ولكن كيف يستخدم المرء الحياة ؟ إذا استهلكها المرء كلها كالشمعة احترق..... والتمتّع بالحياة استنفاد للحياة.» وقد رأى فز أنجلس F.Engels أحادية الجانب في صياغات شتير نر بوضوح وحاول التغلب على الخيار الزائف بين محبة المرء لنفسه ومحبته للآخرين . وفي رسالة إلى ماركس يدرس فيها كتاب شتيرنر، يقول: «ولكن إذا كان الفرد المحسوس والحقيقي هو الأساس الصحيح لإنساننا «البشري»، فمن البديهي أن الأنانية–وليست أنانية العقل عند شتيرنر فقط ولا ريب، بل كذلك أنانية القلب– هي أساس حبنا للإنسان.» Marx-Engels Gesamtausaagbe (Berlin: Marx-Engels Verlag,1929), p.6.

١٧ Friedrich Nietzsche, The Will to Power, trans. by Anthony M. Ludovici (Edinburgh and London: T.N. Foulis, 1910), stanzas 246, 326, 369, 373, and 728.

١٨ Friedrich Nietzsche, Beyond Good and Evil, trans. by Helen Zimmer(New York: The Macmillan Company, 1907), stanza 258.

١٩ Gf. G. A. Morgan, What Nietzsche Means (Cambridge: Harvard University press,1943).

٢٠ Friedrich Nietzsche, Thus Spake Zarathustra, trans. by Thomas Common (New York: modern Library), p. 75.

٢١ The Will to Power, stanza 785.

٢٢ Ibid., stanza 935.

٢٣ Thus Spake Zarathustra , p. 76.

٢٤ Ibid., p.102.

٢٥ See Friedich Nietzsche, The Twolight of Idols, trans. by A. M. Ludovici (Edinburgh: T.N. Foulis, 1911), stanza 35; Ecce Homo, trans. by A.M. Ludovici (New York: The Macmillam Company, 1911), stanza2; Nachlass, Nietsche Werke (Leipzig: A. Kroener). pp. 63-64.

٢٦ أكدت هذه المسالة «كارين هورني» Karen Horney, The Neurotic Personality of our Time (New York: W.W. Norton & Company, 1937), وكذلك اكدها روبرت سز لند Robert S.Lynd, Knowledge for What? (Princeton: Princeton University Press, 1939).

٢٧ Spinoza, Ethics, IV, Prop.20.
نجد قريباً من هذا المعنى ما جاء في الحديث الشريف، «لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه» (المترجم)

٢٨ عبّر وليم جيمس عن هذا المفهوم بوضوح شديد. يقول، لتكون لدّي ذات أُعنى بها، يجب على الطبيعة أن تزودني بشيء مهم كافٍ لجعلي أرغب غريزياً في أن أمتلكه من أجل ذاته....... إن جسمي وما يقوم به من رعاية لحاجاته هما على هذه الصورة الشيء البدائي، المحدَّد غريزيا، لمصالحي الأنانية. والأشياء الأخرى قد تصبح مهمة، فرعياً، من خلال ارتباطها بأي أمر من هذه الأمور، سواء بوصفها وسائل أم مصاحِبات عادية، وهكذا فبـألف طريقة قد يوسّع المجال البدئي للانفعالات الأنانية حدوده ويبّدلها. ونوع المصلحة هو حقاً معنى كلمتي. وأياً كانت تمتلك فهي، في ذات نفسها، جزء مني.» William James, Principles of Psychology (New York: Henry Holt and Company, 2vols., 1896), I, 319, 324.

وفي موضوع آخر يكتب جيمس : «من الواضح أنه من الصعب رسم خط فاصل بين ما يدعون الإنسان «أنا» وما يدعوه ببساطة «ليس نحن نشعر ونعمل في بعض الأمور مثل مانشعر به ونتصرف حيال أنفسنا إلى حد كبير. وقد تكون شهرتنا وأطفالنا وعملنا اليدوي من الأمور الغالية علينا مثل أجسادنا، وتثير إذا ما هو جمت تلك المشاعر نفسها وأعمال الانتقام نفسها ولكن ذات الإنسان هي بأوسع معنى لها حاصل جمع كل ما يستطيع ذلك أن يستدعيه، لا مجرد جسده وقدراته البدنية، بل كذلك ملابسه وداره، وزوجته وأطفاله، وأحفاده وأصدقائه، وسمعته وأعماله، وأرضه وخيله، وزورقه وحسابه المصرفي. إن كل هذه الأشياء تعطيه الانفعالات ذاتها. فإذا كانت متعاظمة ومزدهرة، شعر بالانتصار. وإذا تضاءلت وانخفضت حتى تلاشت شعر بانكسار النفس. وليس بالدرجة نفسها حيال كل شيء بالضرورة، ولكن بالطريقة نفسها إلى حد كبير حيال كل الأشياء.»
Ibid.,I, 291-292.

٢٩ عبّر بيرانديلّو Pirandello في مسرحياته عن هذا المفهوم للذات وما ينجم عنه من ارتياب بالذات.

٣٠ Loc. cit., Act V, Scene I.

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

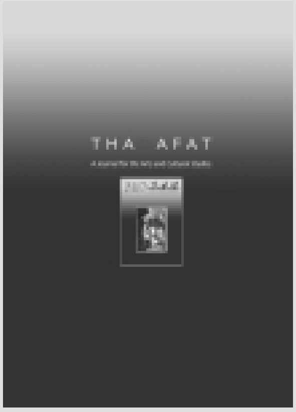
Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent



Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **A. Jabbar Al Ghadban**

Thaqafat No. 7/8 Summer-Uotom 2004

Contents



Back Cover



Mahmood Al-Beraikan

He Gathers "My Sorrow" and Drives it to the Sun A Black Rose

I do not mean here to minimize the sorrow of the poet by the added pronoun "my". For the sorrow is his, yours, and mine..the sorrow of the living.

Thus - all at once - I find myself facing a poetry that moves me from life to existence. And the black rose which I place or remove from your hands, is a rose I took upon myself to imagine, to pick, to place in your hands, embracing within its leaves this poetry.

Mahmood Al-Berikan is an existential poet. Not in the technical term of the word, but in the sense of relating to existence. Al-Berikan is an existentialist without following a certain specific school. He is close to Sartre but he is not the same. His poetry focuses on the suffering of the living..whether human, a tree, or other. An existentialist in his dealing with the suffering of the human being as he faces evil, the evil within..and the evil in the world. And from this inferno of suffering arises occasionally dreams that serenade Man.

That is the rose which I shall narrate its details leaf by leaf, poem by poem, in response to the symbolic gesture offered to me by my friend Alawi Al-Hashimi when he asked me to borrow his pen to write the editorial for the current issue of Thaqafat.

* - In "The Bedouin's Face Whom No One Has Seen", is the image of evil as it conceals a primeval innocence:

May be you've heard one day of the strange Bedouin
The one whom God granted immortality
And his face not be seen by any one
His first rounded innocent face wrinkled
by catastrophes and devoured by wars and marked by calamities.

Ancient is evil as ancient as the human being, bitter is belief in war, disasters once again, killings and epidemics and prisons. The primeval innocence of the human is wrinkled by evil.. innocence.. as it departs from paradise.. the fall.. not in its theological sense but in its worldly sense. Who has eclipsed the creature's face? How was the primeval innocence eclipsed? When was the

fall and why? The questions leave their echoes in the poem..there is no answer.

Then where does innocence lie? I am unable to say, and the poet doesn't either. All he states is that evil has wrinkled the face of the human being.. made him forget his first image.

But Man has also his kind seeds, he has what drives him to knowledge, he has "Umruu AlQais" in his loss.. and "AlMutanabi" in his ambition..and "AlMu'arei" as a sage, he has his hospitality for guests.. he listens to the Prophet's words of wisdom, and directs the passing caravans.

But once Man saw the bursting blood, race wars and naked power, he started to wonder: where did this evil come from? Why the wars? And is there a way out of this grinding evil? Could he recognize himself again? To retrieve his "self" before it is caught up in this cyclone of mischief? Questions and presentments stir in the Bedouin but they can't be minimized to his own existence only. For the Bedouin is the human being who is questioning his own existence as a human.

* - In "Man of the Stone City", we have the image of the person who is separate from himself.. he left behind him his true nature and merged with the rock.. he is dying of longing for the life he deserted, the life he left on the outside.. he took the wrong road.. and his heart filled with estrangement and loss. Could he find one day what he lost? Could he bring the love back to his heart? A question that associates the "City Man" to the "Bedouin".

* In "The Central Expulsive Power" an answer to the previous poems. Love is not impossible.. and beauty is not an illusion.. neither the magic's dew is a myth.. but the human being's dancing place is full with violence and wailing.

* In "The legend of the Sleep Walker" is an autobiography of this evil creature:

The creature whose yellow palm scatters
Around him things which
Scare him
Things
That can not be captured again?!
Darkness knows him
The coldness of the night knows him and he could be
Any person you witness walking on the road.

A person who conceals his reality, lives like the others, his corrupt nature is not apparent, he doesn't feel the others, he doesn't see beauty, he does not feel people or trees, a creature who is hollow, evil find residence in his emptiness, and feeds on his lack.

*- In "A Song for a Calm Fright" there is an existential nihilism. For the barricade that stops that which is coming can not be erected.

*- And from "Behind the Glass" two people are portrayed: a child and an old man. A father attempting hard to communicate with his son, but in vain, neither of them manage to reach an understanding of each other.. a chasm between the person and his closest people. That is the human being in his deadly existential solitude.

*- Thus "When Our World becomes a Story" the tragedy of the human being is in his loneliness. His primeval innocence is corrupted, hence he found himself alone with evil. He tried to find his freedom, but he never managed to. Has the poet found Lus?

*- In his poem "About Freedom" Al-Berikan chose to be himself, to preserve his difference, not to follow the crowd, as he refuses to barter his freedom:

You brought me another new face
Perfected according to ideal measurements
Thank you, I don't crave a glass eye
A mouth of rubber
I don't seek to erase difference, and I don't want
The happiness of perfect homogeneity
Thank you, let the divide be
Is not he a slave in his heart the master of slaves?

*- In "The Historic Winds" is a summary of the poet's historical stand. Human beings are fighting, their will is murdered, and history reveals a heritage tainted with blackness and loss.

I have surrendered in front of the hyena
My arrow
No glory in the glory, so Loss take
My reality and name

*- In "The Assyrian Statue" arises the image of the statue eying in horror the ninth hundred years. Is it the culmination of ages?

A sacred statue for a god which has been dragged..broken..moved.. till it ended in a museum after witnessing his many adventures. A statue that has intensified in his eyes the vision of the poet toward rituals and history.. it saw people present their vows.. present their rituals not out of love but out of horror. It saw people fight..saw history turn to blood..and saw that the driven force of history is but a lust for power and a will for destruction.

*- So let "The Lighthouse Guard" be the person vowed for sacrifice, and let Man from birth to death, be the son of catastrophes and tragedies and wars.

*- As "Sorrow is your Twin", your double which accompanies you..resides where you reside..its movements follow your footsteps..and its time of death is the same as yours.

*- And in "The Poem"..your only choice is to leap from despair to the unknown..your only choice is to leap into the swirls of the ocean..will it swallow you? May be. Will you overcome it? May be. Your fate is open..you could die..you could commit suicide..you could change..and may be..

*- And "A Love Song From the Prison of the Forgotten", tears open the darkness carrying to the poet the luminous face of "Salwa"..whom he has not met..she does not exist..in this dream which embraces him, she is his other half that engulfs him..frees him from grief..redeems the ugliness and barbarity of the world.

And Salwa's face remains the only feminine face that illuminates the dark world of Al-Berikan, joined only by a face he does not name, but he hopes for a future happiness with it. A face that emerges from "Worries of Isa Bin Azraq on his Way to Hard Labour", to disperse for a moment the intense darkness which fills the poet's world, where it suffices for him to have a promise to embrace the other, or a promise to let him know what becomes of her.

And darkness Persists, so does the long lonely road:

How long is this road
How far is the world! How strange all of it
I know it, for it is a lonely bottomless road
And the journey hasn't started yet.

That is the eminent intellectual turn that carried Al-Berikan to the peak of his poetry. And carried within it a philosophy that has no concern about the universe but about the human being and how he shapes his existence. For life and death are two "juxtaposed poems", poetry becomes a contemplation of them, a contemplation of existence..and no matter how dark the world becomes..the Man is never to surrender..but to start anew.

Thus the poetry of Al-Berikan is an existential poetry pervaded with darkness, a contemplation of existence, a thick solemn darkness that is penetrated occasionally by a star here and a star there, a star that is hardly luminous itself, and its luster becomes the dream it brings to the poet.

Is that then existentialism? Is it because it is inhabited by the horror of endings that it ends in pessimism? Sartre would have answered: "That his existentialism is optimistic, but it is resolute.. idealistic but argumentative.. rational but critical."

That is the poetry of Al-Berikan.. and now I understand why did "Al-Sayab" favoured him, and I could go further to claim that the owner of "Al Mutawalt Al Arbaa" was never successful in embracing the existential agitation of Man, but was able only to touch upon it, and I could add that the human reality he aspired to criticize wasn't the reality of Man as much as the reality of "Al-Sayab" himself.

The language of Al-Berikan is a naked language..it says what it means to say..a naked language free of rhetoric and metonymy.. it does not pain itself by splitting into an image. A language that does not drive you to look for an image here and an image there..but invites you to receive the whole poem as an image, as a drawing left by a trace.

The poem in this sense leaves an impression of its narrativity..however, it is not a hollow narrativity..but an allegorical narrativity which presents an abstract reality, described by Baudilliard as: The primitive form and most natural for poetry.

And I am not an existentialist, however, I find myself side by side with poetry that carries my "sorrow", and forces it to the sun, a black rose. ■

Visions of Home:

Exile and Return in Palestinian-American Women's Literature

Lisa Suhair Majaj *

We have a country of words. Speak speak so we
may know
the end of this travel.
-- Mahmud Darwish

The longest exile is exile of the heart
And the only passage for return is love.
-- Mohja Kahf

In an essay titled "Crafting Feminist Genealogies: On the Geography and Politics of Home, Nation and Community," Chandra Talpade Mohanty asks,

What is home? The place I was born? Where I grew up? Where my parents live? Where I live and work as an adult? Where I locate my community, my people? Who are 'my people'? Is home a geographical space, a historical space, an emotional, sensory space? … this question - how one understands and defines home - is a profoundly political one." (Talking Visions 487)

The questions Mohanty raises are crucial to Palestinian American women writers, for whom definitions of home and identity are similarly "profoundly political." What kinds of "home" are possible for Palestinians in the U.S., especially when return to the geographical space of Palestine remains precluded by political and military realities? Is home a physical place, an emotional state; is it found in history, in memory? Can homes be created or recreated through writing? Are definitions of home altered by the experience of exile, whether literal or metaphorical?

Through their poetry and prose, Palestinian-American writers Ibtisam Barakat, Naomi Shihab Nye, Nathalie Handal and Suheir Hammad explore these questions, making clear that political, personal, cultural and feminist concerns cannot be separated in the construction of "home." Tracing the ramifications of exile and the need for homecoming, they not only give voice to their Palestinian identities, but also seek to forge understandings of home nuanced enough to contain all facets of their identities: as Palestinians, as Americans, as writers and as women. Exiled from the Palestinian homeland by history, geography, politics and personal circumstances, often marginalized within U.S. culture and both Arab and American spheres of male power and discourse, they chart the difficult terrain of Palestinian experience, exploring the possibilities of return. But "return," in their work, signals a return not just to Palestine or to Palestinian history, but also to new visions of home and selfhood -- grounded in history, memory, resistance, and the transformative power of the imagination. More than anything, these writers suggest that to return,

* Arab Amirican Pout: Living in Cyprus.

especially in the face of current realities perpetuating Palestinian dispossession, is to come home to the self.

It hardly needs to be said that the experience of exile, with all its ramifications, has been the dominant theme of Palestinian existence over the past half century. Although exile has become a common literary and cultural metaphor, used to describe ethnic, racial, gendered, and other forms of marginalization, it is above all-- as many have pointed out-- a starkly literal fate, not to be romanticized. Literary discussions of displacement and exile have as their underlying shadow the millions of refugees of all nationalities dispersed throughout the world, often under conditions of extreme physical hardship. Against this backdrop of all-too-real suffering, metaphorical discussions of exile may seem all too trite.

At the same time, however, it is also true that the homelessness of exile is experienced on many levels beyond the simply physical. s Edward Said writes, "Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift between a human being and a native place, between the self and its true home….what is true of all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both" ("Reflections on Exile" 137, 148). Exile, in this description, encompasses not just the violent separation of a human being from a geographical location, but also a deeper rift within the self. Indeed, while the notion of a "true home" may seem, to the postmodern ear, uncomfortably essentialized, on some level the homelessness of exile is always an existential matter. What is lost in exile, after all, is not just a physical place of residence, but the entire network of relationships between self and world: relationships that resonate at the deepest possible levels of emotional experience. Indeed, what is lost in exile, or irrevocably altered, is selfhood itself. And with that "condition of terminal loss" (Said, "Reflections" 137) comes the consequent necessity of constructing both a new home and a new sense of self.

What is clear in descriptions such as Said's is that the physical, emotional, social, and discursive aspects of exile are irretrievably linked. For Palestinians, exile has meant not just expulsion from Palestine per se -- the geographical location, cultural and national community, and personal universe that constitute "home." It has also meant expulsion from the historical narrative that literally makes a space in the world for Palestinians. Denied permission to go home, Palestinians have also been, at least in countries such as the United States, denied the simple "permission to narrate" their history and experience. As Said has noted, speaking of the vast distance between U.S. and Israeli representations of Palestinian history and the appalling realities endured by Palestinians, "The worst misrepresentation is that in the 54 years since 1948, never has a narrative of Palestinian heroism and suffering been allowed to emerge."("What Price Oslo" screen 7.) The fact that the Palestinian narrative has been obscured in the consciousness of the west not only makes possible the erasure of history, as in Golda Meir's infamous assertion that "there are no Palestinians." It also leads, inevitably, to contemporary justifications for ongoing oppression. Hence, for instance, the Israeli destruction of Palestinian civilian infrastructure in the West Bank in March-April 2002 was justified as part of the global "war on terror." It is clear that exile -- from home, homeland, and history itself -- is not a singular event; its ripples widen into an indefinite, and troubled, future.

Given this context, is no surprise that one of the most urgent aspects of Palestinian experience and statement has been the call for awdah, or return. On one level, awdah refers to literal return to the geographical location of Palestine. As such it is of particular significance for stateless Palestinians in refugee camps, whose conditions are dismal and whose future bears little hope. However, the idea of return bears equal resonance for Palestinians more securely situated, whose possession of homes and passports has not eradicated their historical and personal memory. And "return" informs every level of Palestinian consciousness and being. As Said writes in After the Last Sky, "All of us speak of awdah, 'return,' but do we mean that literally, or do we mean 'we must restore ourselves to ourselves'? The latter is the real point, I think, although I know many Palestinians who want their houses and their

way of life back, exactly…[But] Is there any place that fits us, together with our accumulated memories and experiences?" (33).

Said's questions about the nature of return, posed in 1985, are perhaps even more urgent today. What kinds of return, literal and emotional, are possible for Palestinian refugees and subsequent generations, given world indifference to the 54-year-old UN-mandate for the repatriation of Palestinian refugees, the ongoing realities of military occupation, and the difficulties of redressing injustice within a post-Sept. 11 world order? What kinds of return are possible for Palestinian Americans, often geographically and generationally removed from the direct experience of exile, yet deeply affected by its realities and marginalized within their American contexts as well? And finally, what kinds of return are available for Palestinian-American women writers, situated within multiple contexts of exile -- ethnic, national, gendered and literary -- whose work as writers, activists and feminists forges a particularly complex and multifaceted relationship to the concept of home?

Arab Americans in general and Arab American writers in particular have long identified a deep sense of homelessness as one of the most salient features of Arab-American experience. Pointing toward a history of invisibility and/or exclusion within American culture, and describing lives marked by experiences of marginalization and negative stereotyping, many identify the process of embracing Arab-American identity, after years of trying in vain to "assimilate," as a form of homecoming. While making clear that the process is never easy (nor, perhaps, ever complete) Arab-American writers show, again and again, that claiming Arab-American identity in all its complexity, within a context that too often positions "Arab" and "American" as intrinsically opposed terms, is itself a form of return.

For Palestinian-Americans, the difficulties of claiming such a homecoming are even more accentuated. For many, especially refugees and others denied reentry to their homeland except as tourists, the identity "Palestinian-American" is, from the beginning, a bitter one to accept, signaling as it does the reality that their original Palestinian identity is denied legitimacy in the eyes of the world. While U.S. citizenship offers options and opportunities, it still stands as a reminder of their essentially exilic status. For those born in the U.S. and more firmly grounded in an American identity, the political realities defining Palestinian existence still impinge on their lives both pragmatically and emotionally. Not only do they feel an intrinsic emotional connection to events in the Middle East; their own identities as Palestinians and as exiles becomes particularly salient when they travel to Palestine. At the Israeli-controlled border, U.S. citizenship is disregarded, and Palestinian identity becomes the determining factor in deciding who is pulled aside for special interrogation, who is denied entry, who is allowed to pass through. Upon arriving at the borders of their Palestinian homeland, that is, Palestinian-Americans are transformed into exiles whose inherent claims to land, culture and heritage are simultaneously brought into focus and denied.

Exile, moreover, exists in relation not only to the lost homeland, but also to the complex and contradictory space of the present. Situated at a remove from both Palestinian and U.S. culture by virtue of their dual identities, Palestinian-Americans may find themselves not only exiled from the geographical homeland they may never have set foot on, but also excluded, politically and culturally, from U.S. identity. Too often stereotyped as terrorists, anti-American, anti-Semitic-- characterizations that have become more entrenched and more devastating since the destruction of the World Trade Center on Sept. 11, 2001 -- they may find the "ethnic option" (see Waters) accorded to other U.S. ethnic groups (that is, the choice of when and how to claim "ethnicity" in the U.S. context) largely denied them. Theirs is not, for the most part, the option of a hummos-and-tabouli ethnicity: merely to identify as Palestinian is to find themselves situated within an already-politicized arena.

For Palestinian-American women, the over-determination of identity goes even further. American feminist discourse has long tended to view Arab culture as intrinsically mysogynistic, and "Arab" and "feminist" as incompatible terms; this baggage is

superimposed onto stereotypes of Palestinians as terrorists and Palestinian women as the mothers of terrorists. Palestinian-American feminists may find themselves, even within progressive contexts, expected to denounce or oppose their identity in the name of feminism -- as if upholding Palestinian identity and feminist ideals at the same time is an intellectual impossibility. At the same time, they may find their efforts to levy internal critique of gender practices within their own communities hampered, both by the pressure to prioritize the all-too-urgent issues of nationalism, and by the fear of "airing dirty laundry" in an environment where Palestinians are already negatively viewed. Finally, Palestinian-American writers have often found their literary work subject to implicit or explicit censorship by publishers unwilling to take on "risky" topics and writers, whether or not their texts address "political" issues. In negotiating all of these pressures, Palestinian-American women writers find themselves situated within contexts of both literal and metaphorical exile.

Feminist scholars have long pointed out the ways in which women are displaced from the patriarchal mainstreams of cultural, social, political, economic and literary power. Although increasingly careful to stress the fact that exile is all too often a literal state, feminist writers still use the term as a metaphor for women's experience. (Conversely, they have also suggested that feminist analysis is particularly useful for understanding exile. See, for instance, Marcus 273.) This emphasis on exile throughout feminist literature often leads quite directly to a corresponding focus on home and homemaking. If patriarchy has exiled women from mainstreams of power, feminism offers alternative structures of home. And as the editors of the anthology Homemaking: Women Writers and the Politics and Poetics of Home note, "if exile is to be in flight from, than home is to move towards" (Wiley and Barnes xvi).

Home, of course, signifies both a place of origin and a place of residence. It is a place not only to go back to, but is also a place to make and make anew. At the same time, to be "at home" suggests not only physical habitation but also the emotional states of comfort, ease, harmony. As Jutta Ittner writes, "Home is not a place because it extends from the innermost self throughout the world…we create it anew every day by actively and lovingly going about our daily lives" (66). The writer who negotiates exile, of whatever sort, is seeking not just a return to a particular geographical or emotional space, but is seeking to recreate the self in relationship to the world. If homecoming is a movement, a journey, homemaking is an act of creation. And as the history of literature makes clear, countless writers have responded to the pressures of exile by creating a "home in writing."

What does this all of this mean for Palestinian-American women writers, who are imbued with the exile that is part and parcel of Palestinian experience, yet simultaneously situated elsewhere, seeking, through necesssity, to create home in the present? Consider, for instance, the work of Palestinian-American writers Ibtisam Barakat, Naomi Shihab Nye, Nathalie Handal and Suheir Hammad. These writers, who span a spectrum of backgrounds, ages and experiences, from first-hand experience of exile to a bicultural rootedness in both Palestinian and American identity, engage in literal and metaphorical journeys to familial, historical, cultural and personal sites of origin. For all of them, "home" encompasses Palestine as well as their present U.S. context; it is a space that is informed by memory and history, yet infused by the capacity to imagine change. Their work suggests the ways in which exile and homecoming are inextricably intertwined, leading not only to assertion and reclamation of Palestinian identity and history, but also to a re-imagining of the self.

Ibtisam Barakat

Ibtisam Barakat was only three and a half when the 1967 Arab-Israeli war came to her family. In the two published chapters of her memoir-in-progress, "Marked for Destruction" and "Shattered," Barakat describes fleeing with her family from Palestine to Jordan to escape the Israeli army, enduring a long, terrible journey in which she was separated from her parents and walked barefoot for an entire night. This journey marked the beginning of a process of exile that becomes,

in Barakat's writing, an internal ghurba, or alienation. Yet the true moment of exile in Barakat's narrative occurs not when her family first leaves their home, joining the mass of Palestinian refugees fleeing the war. Rather, the exile begins when the child realizes that her family has accidentally moved away from her and that she has been left alone in the crowd. At this moment, her world -- both internal and external -- is transformed into alien terrain. As she writes, "the world within and around me seemed to fade into the ghastly unknown" ("Marked for Destruction" 172).

At this moment of utter desolation a vast sense of distance emerges between the young Barakat and the world. She describes walking, stunned, repressing not only her fear and the terrible pain in her bruised feet, but also her previous knowledge of being part of a familiar and embracing context. At one moment the braid down a woman's back in front of her looks familiar and Barakat believes she has found her mother. "Thinking that I was with my mother again," she writes, "I began to feel the feverish fire in my feet. I let myself weep a little and let her dear dress take my weight." But the woman proves to be a stranger, and Barakat recedes once more into a inner space where she could "feel neither terror nor pain." In this state of numbness, she moves on with the crowd. When she arrives, at dawn, at a large group of people and finally finds her parents and siblings, she feels almost nothing. She writes, "I could neither cry nor smile. And although I walked up to them, and they to me, we had become a heartful of fright estranged" ("Marked for Destruction" 174).

This phrase, "a heartful of fright estranged," powerfully encapsulates the emotional estrangement that accompanies physical dislocation. It is not, Barakat makes clear, an estrangement that is necessarily eased with the passage of time. In a poem titled "Diaspora, Step by Step," Barakat describes an old Palestinian man who has carried memories of Jerusalem inside of him for forty years. In her description, the steps of his old Jerusalem streets are "wrinkles" on the face of the city in which he once "had a place." But the years of exile have left their mark. Now, he says, "my heart/ cannot hold its history/ and its beat/ cannot knock at the gates/ and my hands/ cannot reach my chest/ and enter the purse/ in which I'd stored/ the number of the steps/ in each street/ of my old Jerusalem" (571-3). This loss is not a failure of memory; rather, it is an alienation -- from the site of origin, from the site of memory and from memory itself. It is this alienation that is the reality of exile, and which the exile seeks to overcome.

Barakat's writing registers, above all, an attempt to diminish this sense of alienation. In an essay titled "A Morning With my Mother" Barakat describes a reunion with her mother after eleven years of ghurbah. The distances of exile evoked here are created in large part by political realities. As a Palestinian who has lived outside of her home for eleven years, Barakat is constrained by the laws enacted to exclude Palestinians from Palestine whenever possible, and is unable to return to Palestine or to her family except as a tourist. Immense pain infuses her description of the costs of exile: a separation in which strands of political and personal loss are inextricably intertwined. She tells her mother: "In USA, mother, if I say I am Arab, some people jump as if I were a nightmare…. There are times when I cannot stand in the face of what some people throw at Arabs…. when my wounds healed and I could stand again I came back to you. I wanted you but only saw the demolished homes…the clanking of guns that tear through people's lives threatened forever to make me the unwanted other….Maybe I would be able to tell the world about us [someday], and the world would listen …. Maybe, Mother, someday I would be able to return home. But for now, this visitor visa that expires in a day says we're slaughter cattle, and our journey must only be one-way" ("Morning").

Yet the pain of ghurbah, Barakat hints, is also rooted in family, society, and gender. Barakat accuses her mother, "You like boys more than you do girls"; some unspoken family history is clearly at play here. As mother and daughter struggle to speak to each other across profoundly personal, as

well as political, distances, Barakat cries out: "I see the harsh years of history stretched between us. I see that we cannot decipher what we had written with our hands." Yet a fragment of an Arabic song bridges the gap, as Barakat recalls "that she and I are two women prone to singing our longing." And although the distances of exile cannot be fully assuaged, there is a homecoming in the mother's words: "I wanted you….I did not want a boy. I wanted you" ("Morning")

Clearly, if exile is externally imposed, it is always internally experienced. In the final passages of this essay, Barakat seeks to transform estrangement to something bearable. She writes, "Today I knew the past cannot sustain me. A human must come home to the present anywhere"("Morning") Unable to change the reality of exile, she seeks a different kind of return: the assertion of an internal home grounded in memory, brought into the present through creative statement. Invoking the same musical fragment that before breached the chasm between mother and daughter, Barakat suggests that in the final analysis, home is a matter of self-creation-- and that connections can be both sustained and remade in the heart. This fragment of song -- "All the love, I live through you. All the love. All my life, I live for you. All my life" -- resonates, for Barakat, across the breach of time, distance, loss and estrangement, helping to make possible a movement into the future ("Morning").

Naomi Shihab Nye

Naomi Shihab Nye similarly makes clear the capacity to find a "home within." Nye's personal experience is perhaps less tormented than Barakat's: although her father is a Palestinian refugee, Nye, who is perhaps the most prominent contemporary Arab-American writer -- was born in the United States to an American mother, and is firmly rooted in a bicultural and ecumenical identity. A traveler in the world able to make home where she goes, Nye is conscious of the tug of gravity rooting her in Palestine, yet conscious too of the tug of her US context. As the title of her first book of poetry, Different Ways to Pray, suggests, her writing honors the multiplicity and richness of her different heritages – Palestinian and American, Christian and Muslim. While speaking out against injustice and dispossession, Nye seeks to counter the alienation of exile, insisting that every story can be rewritten. More than many Arab-American writers, she is able to lay claim to a "whole self." As she suggests in a poem called "Half and Half," being of mixed heritage does not have to mean fragmentation; it can also mean "leaving nothing out" (Fuel 60).

Despite Nye's determination to honor the ground beneath her feet, however, exile is always present in her work. This exile is that of her father the refugee, who longs for fig trees as he longs for "a world that was always his own"; who travels to Jerusalem with "maps in [his] head", searching for what was lost (Nye, Words, 21;127). It is the exile of her relatives, 1948 refugees from the Old City of Jerusalem, living under occupation in their West Bank village yet going about their lives with a steadfast determination. It is the exile of Palestinians such as the villager Abu Mahmoud, who tells Nye, "I'm tired of fighting…All my life, we've been fighting. I just want to be sure of one thing - that when I wake up in the morning, my fig trees will still be my fig trees." (Never In a Hurry, 57). And it is the exile that Nye comes to understand as part of her own identity: whether at the Israeli airport, where she is "put in the slow line, the line for trouble that we earned without even trying," or writing a poem whose lines include a call for peace between Arabs and Jews that is rejected for publication by the Israeli censor, or walking in the West Bank with her father when a tank pulls up and train its guns at them, at which Nye finds herself shouting furiously at the soldiers -- understanding, she says, "several years before the official beginning of the Intifada….why little boys throw stones" (Never 217; 57).

Yet Palestinian experience offers Nye not just an understanding of exile, but also a homecoming. On her first visit to Palestine, the teenaged Nye had resisted being there, telling her parents again and again, "I want to go home." Although on some level she recognized what she calls "the exquisite oddity of [her] own life," how "lucky" she was to be there, that kind of luckiness, she says, also felt " hard" [Never 45]. Yet by the time of their return to the US, on the eve of the 1967 war, she had come to realize the richness of

what she had been given through her time in Palestine: "Home had grown different forever. Home had doubled. Back home again in my own country, it seemed impossible to forget the place we had just left" (Never 46).

Returning to Palestine as an adult, Nye finds herself resonating to this sense of an expanded sense of "home." "Maybe this is what it means to be in your genetic home," she writes. "That you will feel on fifty levels at once, the immediate as well as the level of blood… level of the seen and unseen. Maybe this is heritage, that deep well that gives us more than we deserve." She discovers that Palestine is part of what sustains her in all parts of her identity, including her identity as a writer. As she notes, "Every time I write or walk or think, I drop a bucket in [to that well of heritage]." Her grandmother's life in the village becomes, to Nye, "something essential," its calmness standing in contrast to the history of displacement and motion that is Nye's American, as well as Palestinian, heritage. Noticing a wedding picture of her parents hanging crookedly high on her uncle's wall, unmoved since it was put up in 1951, Nye thinks, "suddenly I want to leave the picture crooked, because it may be the single icon of our lives that has stayed in one place (Never 51, 53,57).

Nye is not unaware that this kind of stability may have limitations, particularly for women. When her grandmother asks, of her husband, "'Does he beat you?…No? Ah, good. Then he is a good man,'" Nye comments, "It is simple to define things here" (Never 51). Although Nye makes clear her outrage over the abuse of women in all cultures, however, her feminism is not rigid; nor does she indulge in simplistic dismissal of traditional ways. In a poem called "Going to the Spring," published in 19 Varieties of Gazelle, a recent collection of old and new poems on the Middle East, Nye shows how tradition can coexist with openness to the world (19 Varieties 9-10). Describing the women who "walk to the spring…balanc[ing] huge buckets on their heads" Nye writes, "They know there are countries/where men and women kiss in the streets/where a man's hand on a woman's knee/ does not mean an earthquake./ Still they take the buckets/the fat fold of cloth that rests/ on the head, and go to the spring." Although these women are engaging in a centuries-old activity, they are not outside of history. But only an attentive observer can see their impact on the world. As Nye points out, "These feet write history on the dirt road/ and no one reads it, unless you are here/ to read it" (19 Varieties 10).

This poem subtly evokes Nye's own relationship to Palestinian culture. Although she pokes fun at herself for her own incompetence in traditional activities -- as she notes, her cousins "know I can't carry the bucket. Still they offer it, grinning"-- Nye makes clear that both she and they have something to offer. The women's laughter at "the way [she] look[s] into things/ as if there were something waiting there/to be seen" suggests what Nye brings to this context: the ability to read the history being written on these dirt roads, history that might otherwise go unnoticed. (19 Varieties 10). And given the silencing of Palestinians in world discourse, the ability to voice to these unspoken histories is of incalculable importance.

Indeed, throughout 19 Varieties of Gazelle, Nye makes clear that giving voice to Palestinians is an urgent project. In her introduction to this volume, Nye writes of the attack on the World Trade Center on September 11:

For people who love the Middle East and have an ongoing devotion to cross-cultural understanding, the day felt sickeningly tragic in more ways than one. A huge shadow had been cast across the lives of so many innocent people and an ancient culture's pride… Since September 11, 2001, [my grandmother] has swarmed into my consciousness, poking my sleep, saying, 'It's your job. Speak for me too. Say how much I hate it. Say this is not who we are." (xv, xvii)

The result is a collection that charts Nye's ongoing exploration of her relationship to the Middle East, and her construction of a new sense of "home" within a Palestinian identity grounded in political, cultural, and personal exile. What Nye says of her grandmother might be said of herself as well: "What was the thing she never gave up? The simple love of her difficult place" (19 Varieties 98).

In this context, it is striking to note the two final poems of 19 Varieties of Gazelle. The penultimate poem is "Blood," one of Nye's earliest and well-known poems. Here, Nye describes an early encounter with her

Palestinian identity:

Years before, a girl knocked,
wanted to see the Arab.
I said we didn't have one.
After that my father told more stories,
"Shihab" - "shooting star" --
a good name, borrowed from the sky.
Once I said, "When we die, we give it back?"
He said that's what a true Arab would say.
(19 Varieties 136)

But this discovery of ethnic heritage quickly gives way to a confrontation with the more difficult legacy of Palestinian history: what Nye terms "this tragedy with a terrible root." The poem, written after the 1982 massacres of Palestinians at the Sabra and Shatila refugee camps in Beirut (indirect personal responsibility for which was found, by the Kahan Commission, to lie with then-Israeli Minister of Defence Ariel Sharon) invokes a Palestinian history of tragedy, and underlines the inadequacy of ethnic celebration not rooted in political awareness. Indeed, the poem ends on a note of near-despair: "Where can the crying heart graze? /What does a true Arab do now?" (19 Varieties 137).

The collection's concluding poem does not offer an easy response: in fact, if anything, it warns against facile answers. Titled "Think of Something you Said, Now Write What You Wish you Had Said," the poem charts the dangers of both saying too much, and of not finding the right words for the situation. Although the poem does not seem at first glance linked to the Middle East, further reflection suggests that fears about the inadequacy and harmfulness of language connect quite specifically to the task of trying to speak about Palestine. By the end of the poem, Nye's wish for having said only "a tiny tiny thing. A well-shaped phrase…./That nobody would get a splinter from" (19 Varieties 139) has been transformed into an awareness both of the humility and the tremendous power of words:

… Write it down.
Always write it down. Say it slowly.
Say it the way you learned words. Say it
as if words count.
One two. The shoe still has
a buckle.
(19 Varieties 141)

"Say it as if words count." Perhaps no more poignant response can be made to the exeriences Nye charts, in quiet and sometimes terrible detail, than this: the understanding that words so often do NOT count, but that what we have, in the end, are words. And that to lose faith in words is to lose faith in everything. This is, perhaps, not a large response. But as Nye reminds us, "Poetry slows us down, cherishes small details. A large disaster erases those details." For Nye, poetry helps one to make a home within daily experience -- no matter how difficult that experience -- rather than removing one to an abstracted realm. To live as if words count is, perhaps, one way to make a home within Palestinian history.

Nathalie Handal

For Nathalie Handal too, living as if words count is paramount. Indeed, for Handal, poetry seems to provide the only secure homeland available to exiles. Like Nye, Handal has a strong connection to Palestine and a strong awareness of Palestinian exile, but is not herself a refugee. In an essay titled "Poetry as Homeland," she explains: "My grandparents come from Palestine. I grew up in a house where Palestine was at every corner of our hearts. Through the years, I always went back to Mahmoud Darwish's words: 'I have lost a sweet dream/ I have lost the touch of tulips/ And my night has been long/ Upon the fences of gardens/ But I have not lost my way'"(quoted in Handal, "Poetry as Homeland" 140). Yet, Handal continues, although she did not lose her way, she "didn't know when she would be back" (140). Her poetry and prose reflect an exilic consciousness in ongoing motion, one that resists singular definitions while always remaining atuned to the bass note of Palestine.

Although Handal's writing is imbued with an awareness of Palestinian identity and experience, she makes clear that neither being Palestinian nor being Palestinian-American are simple identities. On the one hand Handal bears the legacy of Palestinian exile -- the knowledge that although her grandparents came from Bethlehem, and the name of her family is everywhere there, she herself cannot return. On the other hand, as a Palestinian-American she struggles with the

difficulties of bifurcation so poignantly articulated throughout Arab-American literature. As she asks in one essay, "How do you define yourself when you are hyphenated, or maybe even bi-hyphenated…? Does cultural multiplicity condemn us to complicated, unsettling identities or does it liberate us from set cultural definitions…?" ("Shades of a Bridge's Breath").

These questions resonate throughout Handals's writing. If for Nye being Palestinian-American means both "simple love of a difficult place" and "leaving nothing out," for Handal it means being grounded in a complex history, yet constantly searching for a home and identity of her own making. Her words echo with the ramifications of exile -- whether that of her Palestinian family or her own multiple displacements. At the same time, they reflect an awareness that on some level exile can -- or must -- be transformed. As she writes, "We keep asking ourselves how we can be so Palestinian, and so American, and so whatever else that lies at the borders. Well, why do we only have to be one person? Why do we only have to have one homeland?" She goes on to explain:

There is the homeland inside of us, the one we inhabit, the one in our dreams, maybe others. I forever thought of myself as being in the frame, when in fact, I was also everywhere in the painting… In our journey to finding this identity that we think can be settled, we confuse ourselves for I have come to believe that we will forever travel in margins. But margins of our own. ("Poetry" 141)

Such insistence that it is possible to transform exile into an internal state of homecoming reverberates through Handal's more recent work. In "Shades of a Bridge's Breath" she writes, "I think that others created dilemmas inside of us. We know who we are, others have a problem defining us"(pp). And with such clarity of self-definition comes an increased capacity for action. As Handal goes on to assert, "we as ethnic women, as women, as feminists; we who have had histories rooted in occupation, oppression, alienation, it is up to us to continue to remember, act, speak and write" ("Shades" pp).

Indeed, within Handal's writing one can trace a nuanced progression from unsettled exilic consciousness, to an understanding of "home" as self-created, to the more activist stance described above. In her book-length poem, The Neverfield, for instance, the narrator sets out on a journey through memory, history and poetry that is ultimately both a search for selfhood and a reclamation of agency. The poem begins with an evocation of exile, physical and emotional:

Decades of riding through skies wearing different costumes, landing in squares strange to the heart, feeling like a misplaced light in a dying day, like a phantom passing through a village with no one to observe… feeling like a spy exposed myself as the tongue speaks everything with a foreign tone… feeling abandoned inside the darkest room of myself, knowing that all the openings are open but none are mine…. (3)

This is in many ways a classic description of the exile -- out of place in every place, with even one's own language reduced to a "foreign tone." The narrator, however, finds recourse in a home in the blood -- albeit a home that is only a starting point. The poem continues: "After stopping in many stations, the mind holds onto one flight -- when it is not the language my mouth speaks, nor the landscape my face reflects, but the name I carry, the murmuring of my blood that is my only claim, the only one that really matters" (3-4). Although what is grasped at as home is itself a "flight," this realization allows the narrator to set out on a journey through memory, history, exile and the lyric space of poetry, arriving at last at a homecoming that is, simultaneously, a continuation of the search.

The Neverfield Poem begins by evoking a field of yellow that expands throughout the poem to signify Palestine, poetry, the lost homeland, the homeland within: a space of both impossibility and possibility. From the beginning the field offers succor to a wounded heart. Yet at other points the field seems to signify something longed for but unattainable as Palestine itself. Handal writes: "I heard the field singing/ but couldn't hear the words/ saw the leaves dancing/ but couldn't see the moves" (18). Throughout, the field invokes both Palestinian history and personal memory, grounding selfhood and agency. As Handal writes midway through the

poem, "If I were a woman who didn't know she had colors/ on the palette of her stomach…then they could have unknotted my braids in my hair and sent me across the border…/but the field continued growing/ our forefathers' names/ our grandmothers' traits…" (23).

This symbolic place of origin expands beyond historical memory to the imaginative space of poetry, where language holds the possibility of transfiguring the pain of historical reality. By the end of the The Neverfield Poem the field represents a space both within and without the poet, where exile is transformed to a homecoming that is a continual expansion: a space of poetry and possibility. "The field," writes Handal, "is everywhere all at once…I am in the never field where it never does not give ...give us the field …" (52-53). Whether or not she is able to return to Palestine, it is clear that Palestine, through the neverfield, is within her.

Although Handal's portrayal of exile and homecoming may at times seem abstract, her work is not removed from daily realities. In "Shades of a Bridge's Breath" Handal makes clear that one of the exiles Palestinian-American women confront is grounded in gender. She writes, "we're all looking for who we are…fighting our battles, fighting for our womanhood, for freedom" (pp). Although her grandmother was able to lay claim to a stable identity anchoring her amid displacement, Handal sees the women of her own generation struggling to define themselves outside of both patriarchal norms and the ethnic definitions imposed on them by others. However, she makes clear that this struggle is not limited to Palestinian or Arab-American women, but is shared by other ethnic women. Thus, for instance, she takes inspiration from minority American women writers such as Asian-American Maxine Hong Kingston, Latina Gloria Anzaldua, African-American June Jordan; writers who also deal with "issues of homeland and identity politics, hyphenation, marginalization, fragmentation" ("Shades" pp).

As writers such as these demonstrate, feminist concerns and feminist agencycannot be isolated from issues of exile, homeland, and identity politics. Consider, for instance, Handal's description of an incident of domestic abuse in "Shades." She depicts her mother hanging up the phone and relating a piece of news to several generations of family women: Handal, her grandmother and her sister. "Albert is getting a divorce," the mother reports. "He almost beat Myriam to death" ("Shades" pp). Handal feels a sense of betrayal at the realization that the knowledge that the lesson she was taught from childhood, that "people from our culture could only protect us", was false. The incident, she knows, though quickly condemned, would be treated as an exception within the community in order to protect cultural boundaries. She knows that her grandmother and mother might interpret the news differently than she and her sister do. Still, Handal realizes, a gendered awareness links them all. Perhaps, she suggests, this awareness is informed by the experiences linking every woman in her family: of being "between cultures, between nationalities, between languages, between countries, between mentalities, always in-between." As several generations of women sit together in the wake of this news, eating the food --Creole and Palestinian and American -- that sustains cultural ties while at the same time registering the traces of their exilic journey, Handal finds that a single breath weaves "one familiar bridge" between them ("Shades" pp). That bridge-- linking homelands, histories, languages, cultures, generations -- is, one suspects, the closest Handal will get to "home." Yet, for a writer who understands that in the world given to Palestinians, "words are our home, poetry our homeland" (Handal, "Poetry" 142), it is, perhaps enough.

Suheir Hammad

The work of Suheir Hammad moves the poetic exploration of Palestinian exerience into a particularly intense realm. Hammad, a young Palestinian writer, activist, and performance artist, was born in a refugee camp in Jordan and raised in the gritty urban environment of New York. Her work grapples fiercely with the ramifications of injustice and the need for both resistance and transformation. Of the writers discussed in this essay, Hammad is the most explicit in her anger -- at the dispossession, occupation and massacres of Palestinians, at violence against women and racial minorities, at

oppression of all kinds. Clearly, she is not interested in making anyone comfortable, least of all herself. Yet her writing is imbued not only with rage and grief, but also with a fierce insistence on affirmation and change. In the introduction to her poetry volume Born Palestinian, Born Black, Hammad asks: "Why do I write?" Her answer presents a challenge to the many faces of exile: "'Cause I have to. 'Cause my voice, in all its dialects, has been silenced too long. 'Cause women are still abused as naturally as breath. Peoples are still without land. Slavery exists, hunger persists and mothers cry." Poetry becomes, in Hammad's hands, a political tool, one used for critique, self-definition and empowerment.

Although most of Hammad's life has been spent in New York, her work is imbued with a Palestinian history that is clearly part of her internal landscape. The opening poem to Born Palestinian, Born Black, "Dedication," evokes the immense pain and rage born of dispossession and oppression. The poem describes a young uncle, also named Hammad, who "could've been / ahmad mustafa jihad/…mohammad yousef hatem" -- in other words could have been any Palestinian -- standing on a mountaintop in Jordan, looking toward Palestine. "It was close," Hammad writes; "so close and/ forbidden to him/ him the son of the land/ his love for phalesteen so fierce." She imagines the uncle "wonder[ing] what it would've been like if/ we'd been left alone/ he'd be with his family/rejoicing a wedding instead of/ mourning another death/he'd go to school and write/ poetry about the sky the sun love." Instead, the poem traces the bitter realities that have replaced this dream of normalcy for too many Palestinians -- years of poverty and hunger, anger and despair. Despite his rage, the uncle still feels "repelled by the extent of his hatred." Even though "His enemies never/ believed he was human," Hammad writes, "he'd prove them wrong." But he doesn't have a chance; he is shot and killed by Israeli soldiers without setting foot on Palestine. His niece, sitting on the same mountaintop, looking toward Palestine, "feels her uncle's heart join hers" and understands both the dream of returning to Palestine, and the impulse of resistance. Her vow to "return to phalasteen/ bi roh bi dem/ with my life with my blood" is punctuated by the smell of ripe olives of the land she longs for but has never seen (Born Palestinian 3-6).

As this poem suggests, the connection to Palestine provides the ground beneath Hammad's feet. Palestine was bequeathed her in the womb, she writes, as the jangle of her pregnant mother's beads promised her " a life of/ palestinian frustration/ palestinian dreams"(Born Palestinian 36). Yet the sense of displacement evoked throughout Hammad's work is not just the exile of the refugee, but the internal exile brought about by other forms of displacement as well. Throughout her writing, Palestinian tragedies, anti-Arab stereotyping, violence against women, racism, sexism, poverty, and a generalized disparagement of dreams are interwoven into a single fabric shot through with threads of resistance and affirmation.

For instance, Hammad is as fierce a feminist as she is a supporter of Palestinian rights, and she does not hesitate to make clear that achieving justice on one front requires achieving justice on all fronts. Thus, for instance, in the poem "of woman torn," Hammad rages against the so-called "honor" killing of a Palestinian woman accused of shaming her family through an illegitimate pregnancy. In this poem, Hammad challenges the double standards that subsume Palestinian women's rights beneath nationalist imperatives. In this world of "men and molotovs," Hammad warns, "lovemaking can be as dangerous/ as curfews broken/ guerilla's hidden." The woman in this poem was murdered by "family pride laid/ between her thighs"; "no oslo accord/ or camp david signing/ could free her sex/ from its binding" (Handal, The Poetry of Arab Women 114-117)

Against this denial of women's agency and women's human rights, Hammad insists on her own right to claim her Palestinian-American woman-of-color feminism on her own terms. Instead of rejecting Palestinian identity because some aspects of traditional culture victimize women, Hammad challenges injustice on the basis of injustice, and insists on using the strengths granted to women within familial and cultural contexts as a starting point for agency. Close to the end of her prose narrative Drops of This Story, she writes,

Too bad we gotta call ourselves by

manmade borders, languages or hair types. But if I didn't name myself Palestinian, who would? Too bad we can't go by the names of our spirits rather than the width of our noses, and whatever is resting between our legs. For all this nonsense about domesticity I put up with as a kid, my father really did raise me as a boy. I was encouraged to think, to ask, to figure out. Just couldn't act on anything. My father raised a strong human being, but when he realized I wasn't gonna grow a penis, he changed his mind. Thank God it was too late. (Drops 91)

For Hammad, feminist agency is grounded in, among other things, the act of writing. Her parents, she says in a recent poem, "wanted a daughter not a writer." But writing, for Hammad is both a "talisman" and a vehicle for resistance and change. As she asserts, "the act of writing is holy words are sacred and your breath brings out the god in them" ("Talisman").

If Hammad challenges patriarchal norms defining women's roles, she also challenges the closed boundaries between different ethnic and minority groups. As a child, she became aware that minorities might be better able to empathize with Palestinian experiences than mainstream whites. Describing her childhood experience of learning of the 1982 massacres of Palestinians at Sabra and Shatilla, Hammad recalls receiving comfort only from an African-American teacher:

Massacred blood flowed from the Sabra and Shatilla camps to enter the Brooklyn water system…. I could hear the shrieking and wailing of the old women as they sifted through bodies in search of one who belonged to them. I was too young to hear so many names not mentioned 'cause the news wouldn't take the time to find them out… The only teacher to let me know it was alright to cry was Ms. West, my only Black teacher. She held me as I cried over these people I didn't know, and she cried with me. My other teachers asked me, What did I expect? My people were terrorists. They got what they deserved. (Drops, 59)

Hammad's early understanding of the links of empathy between oppressed groups is powerfully borne out in her choice of title for the volume of poetry, Born Palestinian, Born Black. The phrase is a reference to lines from African-American poet June Jordan's poem "Moving Toward Home" in her collection Living Room. Speaking of the Sabra and Shatilla massacres in quiet and terrible detail, Jordan concludes the poem, and her book, with these lines:

I was born a Black woman
and now
I am become a Palestinian
against the relentless laughter of evil
there is less and less living room
and where are my loved one?
It is time to make our way home.
(134)

Taking Jordan's words as her title, Hammad not only honors Jordan's deep empathy with the Palestinian experience, she also insists on the links between Palestinians and Black Americans -- and indeed, between Palestinians and any oppressed group. These links are present not only in the racial experiences shared by Arabs and African-Americans (for instance, stigmatization on the basis of skin, hair, facial features) but more generally in a common history of oppression and resistance. Through Jordan's words, Hammad not only honors the African-American's poet's stance of affiliation, but assumes that stance herself, and claims her own identity as a woman of color.

Resonating throughout Hammad's work is the need for what Jordan calls "living room" -- space to live without violence, poverty, oppression or fear - and the need to "make our way home" (Jordan, Living Room). If Hammad is particularly explicit on the anguish wrought by violence and injustice, forced and internalized exile, and marginalizations of all kinds, she is also particularly passionate on the need to create change and to imagine new possibilities of "home." Grounded in the need for affirmation in the face of destruction, the homecoming she charts is both anguished and absolutely necessary. As Hammad writes in a powerful poem about the Sept. 11 destruction of the World Trade Center,

there is life here. anyone reading this is breathing, maybe hurting, but breathing for sure, and if there is any light to come, it will shine from the eyes of those who look for peace and justice after the rubble and rhetoric are cleared and the phoenix has risen. … we got to carry each other now. we

are either with life, or against it." ("first writing since," screen ?)

In a poem titled "broken and beirut," Hammad makes clear the connections between a history of violence and oppression, and the need to recreate both self and world. The poem begins by invoking the Palestinian experience of massacres: "people blown apart burned alive/ flesh and blood all mixed together/ a sight no human being can take/ and yet we take and take…." (Hammad, Born Palestinian 95). Hammad's description of Palestinian experience, as the survivors of one massacre become the victims of the next, is pained almost beyond articulation. Yet out of this horror of piecing together body parts from the rubble, she holds out the possibility of finding -- or creating -- something different: some vision of home and self that honors both the past and the future. Tired of "taking fear and calling it life," Hammad longs to be able to go home to something before pain, before massacres and bombs and wars. But her desire is not for a space outside of history. Rather, she longs simply to go home to herself, and in the process to re-imagine the possibilities of self and history, political and personal agency. "I want to remember what I've never lived," she writes, "a home within me within us/ where honey is offered from my belly… want to return to the belly of my honey/ and feed myself earth… return to what we've forgotten…/ to the drum the hum the sum of my parts." This is not a utopian nor an escapist longing: in Hammad's depiction it requires work, imagination and memory: an awareness of history and a willingness to take the past and use it as the basis for a different future. Going home means "com[ing] back," "shifting through the rubble," "mathematically building a new day." It means "never forgetting/ where we've come from/ where we've been." But out of this painful memory comes something nourishing: "honey/ on the lips of survivors." (Born Palestinian 96-97).It is this amalgamation of memory, history, personal experience, anger, and passion that makes possible a homecoming -- one grounded, as it is for all the Palestinian-American writers discussed here, in language, in history, but most of all in the self. As Hammad writes in her introduction to Born Palestinian, Born Black, "Home is within me. [I] use my history as the road in front of me, the land beneath me… I make my own way home" (xi).

Throughout their writing, Ibtisam Barakat, Naomi Shihab Nye, Nathalie Handal and Suheir Hammad speak out against the many faces of exile, giving voice to a deeply human understanding of the Palestinian experience. This understanding is sorely needed within a context where Palestinian voices have most often been absent, distorted or vilified. If, as Mahmud Darwish has written, Palestinians in exile have only a "country of words," then at the present time -- especially given the obduracy of the international community in enacting justice -- it is, perhaps, only through speaking that they may "know the end of this travel." Through their words these Palestinian-American writers carve out space for a new articulation of selfhood within the space of exile, refusing to accept the common binaries that pit Palestinian against American, Arab culture against feminism, male against female, colored against white. Writing as Palestinians, as Americans and as women, they bear witness to these words of Arab-American poet Mohja Kahf: "the longest exile is exile of the heart, and the only passage for return is love." ■

NOTES

1. Barakat notes that the term ghurbah, signifying estrangement, is "often used to refer to the sense of alienation caused by separation from one's homeland and culture of origin." See "Morning."
2. Consider, for example, the anthology Looking for Home: Women Writing about Exile, edited by Deborah Keenan and Roseann Lloyd, which brings together writings on exile and homelessness, portrayed both literally and metaphorically. In this anthology "exile" is the result not just of literal dislocation, but of violence, disability, racism, national, ethnic and religious origin, and so on.
3. See, for example, essays in Arab-American anthologies such Joanna Kadi's Food For our Grandmothers and Nabeel Abraham and Andrew Shryock's Arab Detroit: From Margin to Mainstream.
4. The question sometimes posed, of why Palestinian-American writers have not produced a Palestinian literary equivalent

Texts in English

of Leon Uris' Exodus --the novelistic, and deeply inaccurate, portrayal of the establishment of Israel -- may be a moot one, as it would be hard to find a commercial publisher for such a book.

Works Cited

Abraham, Nabeel and Andrew Shryock. Arab Detroit: From Margin to Mainstream. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

Barakat, Ibtisam S. "Diaspora, Step by Step." Islamic Studies 40, 3-4 (Autumn-Winter 2001; Special Issue on Jerusalem): 571-573.

---. "Marked for Destruction." In Children of Israel, Children of Palestine: Our Own True Stories, ed. Laurel Holliday (New York: Pocket Books, 1998), 166-175.

---. "A Morning with my Mother." Mizna 3, 2 (2001): n.p.

---. "The Second Day." In Shattered, ed. Jennifer Armstrong (New York: Alfred A. Knopf, 2002), 5-13.

Darwish, Mahmoud. "We Travel Like Other People." In Modern Poetry of the Arab World, trans. and ed. Abdullah al-Udhari (Penguin 1986), 142.

Hammad, Suheir. Born Palestinian, Born Black. New York and London: Harlem River Press, 1996.

---. Drops of This Story. New York and London: Harlem River Press, 1996.

"first writing since." Internet. . Accessed February 28, 2002.

---. "talisman." Internet. . Accessed February 28, 2002.

Handal, Nathalie. The Neverfield Poem. Sausalito, California: Post-Apollo Press, 1999.

---. The Poetry of Arab Women: A Contemporary Anthology. Ed. Nathalie Handal. New York and Northhampton: Interlink Books 20001.

---. "Poetry as Homeland." In Post-Gibran: Anthology of New Arab American Writing, ed. Khaled Mattawa and Munir Akash (Jusoor; distributed by Syracuse Univ. Press, 1999), 139-143.

---. "Shades of a Bridge's Breath." In This Bridge We Call Home: Embodying the Spirit of This Bridge Called My Back, ed. Gloria Anzaldua and AnaLouise Keating (New York: Routledge, 2002, forthcoming).

Itner, Jutta. "My Self, My Body, My World: Homemaking in the Fiction of Brigitte Kronauer." In Homemaking: Women Writers and the Politics and Poetics of Home, eds. Catherine Wiley and Fiona R. Barnes (New York and London: Garland, 1996), 53-69.

Jordan, June. Living Room. New York: Thunder's Mouth Press, 1985.

Joanna Kadi, Food For our Grandmothers. Boston: South End Press, 1994.

Keenan, Deborah and Roseann Lloyd, eds. Looking for Home: Women Writing about Exile. Minneapolis, MN: Milkweed Editions, 1990.

Marcus, Jane. "Alibis and Legends: The Ethics of Elsewhereness, Gender and Estrangement," in Women's Writing in Exile, ed. Mary Lynn Bore and Angela Ingram (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1989), 269-294.

Mohanty, Chandra Talpade. "Crafting Feminist Genealogies: On the Geography and Politics of Home, Nation and Community." In Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age, ed. Ella Shohat (Cambridge and London: The MIT Press, 1998), 485-500.

Nye., Naomi Shihab. Different Ways to Pray. Portland, OR: Breitenbush Publications, 1980.

---. Fuel.Rochester, New York: BOA Editions, 1998.

---. Never in a Hurry: Essays on People and Places. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1996.

---. 19 Varieties of Gazelle: Poems of the Middle East. Greenwillow Books, 2002.

---. Words under the Words. Portland, OR: The Eighth Mountain Press, 1995.

Said, Edward. Said. "Reflections on Exile." In Altogether Elsewhere: Writers on Exile, ed. Marc Robinson (San Diego, New York and London: Harcourt Brace & Co., 1994), 137-149.

---. "What Price Oslo?" Al Ahram Weekly Online, 14-20 March 2002, Issue No. 577. Accessed April 5, 2002.

Waters, Mary C. Ethnic Options: Choosing Identities in America. Berkeley, Los Angelos and Oxford: University of California Press, 1990.

Wiley, Catherine and Fiona R. Barnes, eds. Homemaking: Women Writers and the Politics and Poetics of Home. New York and London: Garland, 1996